BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA
EDIZIONI DELL' ATENEO - ROMA
ANNO XVIII - NUMERO 5 - MAGGIO 1957

Sommario

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE

ANNO XVIII - N. 5 MAGGIO 1957

BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

Direttore responsabile: MICHELE LACALAMITA - *Comitato di redazione*: GIULIO CESARE CASTELLO, GIAMBATTISTA CAVALLARO, FERNALDO DI GIAMMATTEO, ERNESTO G. LAURA, MARIO MOTTA - *Segretario di redazione*: ALBERTO CALDANA - *Direzione e redazione*: Roma, via Cola di Rienzo 243 - Telefono 389.317 - *Amministrazione*: Edizioni dell'Ateneo, Roma, via Caio Mario 13 - Telefono 353.138 - c/c postale n. 1/18989 - Abbonamento annuo: Italia: Lire 3.600 - Estero: L. 5.800. Un numero: L. 350 - Un numero arretrato: il doppio. I manoscritti non si restituiscono. Si collabora a «Bianco e Nero» solo su invito della Direzione.

Lettere

Caro Direttore

il mio interesse verso l'inchiesta sul pubblico cinematografico, promossa dal Centro Sperimentale per la cinematografia, mi ha spinto a recarmi a Scarperia per rendermi conto personalmente dei metodi e dei lavori dell'iniziativa. La mia presenza a Scarperia per circa venti giorni mi è stata quanto mai utile perchè mi ha permesso una esatta valutazione della fisionomia dell'iniziativa e anche una certa previsione dei risultati culturali e pratici che, attraverso essa e altra del genere, sarà possibile raggiungere.

A questo punto mi consenta di presentare la proposta di estendere la portata dell'inchiesta a tutti i grandi mezzi di comunicazione di massa (radio, televisione, giornali, riviste illustrate, libri, etc.). Tale proposta mi sembra importante per le seguenti considerazioni:

1) In primo luogo perchè è necessario affrontare il problema del cinema come mezzo di comunicazione; aspetto questo che la cultura cinematografica italiana ha finora trascurato. Come si è detto prima, è evidente che uno studio sotto questo aspetto, richiede una contemporanea conoscenza degli altri grandi mezzi di comunicazione;

2) Tale conoscenza verrebbe effettuata con metodi di ricerca assolutamente nuovi in Italia e in fase di sviluppo e di studio negli stessi Stati Uniti. Si tratta del metodo definito «Semantic Differential», di cui attualmente si tenta una applicazione valida per la conoscenza dei mezzi di comunicazione.

Con l'applicazione di tale metodo di ricerca si potrebbero attendere due risultati: il primo riguarda la conoscenza della percezione dei vari mezzi di comunicazione da parte del pubblico. Conseguentemente riguarda le differenze di percezione in rapporto al mezzo e in rapporto alle persone, considerate secondo il loro grado culturale, l'ambiente in cui vivono, eccetera. Il secondo risultato si riferisce alle possibilità che il metodo sembra offrire, rispetto ad altri metodi di ricerca, nell'effettuazione di studi comparati fra gruppi di differenti nazionalità e quindi di lingue. In altri termini, le difficoltà finora apparse e in tale misura da compromettere, nella comparazione di reazioni espresse in lingue diverse, i risultati delle ricerche, dovrebbero venir meno con l'adozione del metodo di ricerca anzidetto.

Ma, a parte il mio interesse specifico, l'effettuazione e i risultati di un tale tipo di ricerca procurerebbero al Centro Sperimentale altri e più concreti vantaggi: acquisizione di un metodo scientifico di ricerca, estensibile a tutto l'ambito nazionale; acquisizione di una esperienza assai profonda nella effettuazione delle inchieste; acquisizione di risultati veramente importanti per l'impostazione di un serio discorso culturale sul cinema.

Ho già ottenuto che la elaborazione dei dati venga effettuata nel mio Istituto dell'Università di Stato del Michigan, con mezzi tecnici di selezione meccanografica, di cui l'Istituto stesso dispone, e con l'impegno di pubblicare nelle riviste, di carattere specializzato, americane i risultati.

MALCOM MACLEAN

La presenza del prof. MacLean a Scarperia per circa venti giorni è stata quanto mai utile a noi più che a lui. I rilievi sui metodi di elaborazione dei dati raccolti

e soprattutto i suggerimenti circa una più rigorosa e scientifica metodologia nella effettuazione dell'inchieste sociologiche, pongono il Centro Sperimentale per la cinematografia in grado di arricchire e perfezionare la sua esperienza in questo campo. La proposta di prendere in considerazione la estensione della portata della inchiesta a tutti i grandi mezzi di comunicazione di massa ci sembra particolarmente importante. Le esperienze finora fatte ci suggeriscono infatti che la considerazione del cinema può diventare veramente e profondamente valida soltanto se non viene disgiunta da una contemporanea considerazione di tutti i grandi mezzi di informazione che insieme con il cinema sono da considerarsi i più importanti fattori di determinazione dell'opinione pubblica. Il Centro Sperimentale per la cinematografia accetta, quindi, di collaborare con il « College of Comunication Arts » dell'Università di Stato del Michigan per l'elaborazione meccanografica dei dati raccolti e l'impegno di pubblicare nelle riviste specializzate americane i risultati, sicuro che l'uno e l'altro garantiranno un miglior esito delle ricerche e una maggiore obiettività dei risultati. Tali risultati raggiunti con metodi di ricerca assolutamente nuovi in Italia e in fase di sviluppo e di studio negli Stati Uniti saranno veramente importanti per l'impostazione di un serio discorso culturale sul cinema.

M.L.

Il mese

NOTA SULLA SCENOGRAFIA — E' stato detto che la scenografia cinematografica si concreta nella realizzazione dell'ambiente deve avvengono le azioni dei personaggi. Questo concretarsi si sviluppa attraverso disegni e bozzetti, allo scopo di fermare le idee in collaborazione con il regista e possibilmente in collaborazione con l'autore del soggetto; come si suol dire, « in sede di sceneggiatura ». In un tempo successivo l'opera ambientale viene riconfermata attraverso i progetti geometrici che ne permettano la costruzione, allo stesso modo come avviene nel campo dell'edilizia non transitoria.

Tali sono, in breve, i criteri fondamentali praticati, durante gli ultimi sei anni, nella sezione di scenografia del C.S.C. Dobbiamo registrare che ne sono usciti allievi particolarmente ferrati a tal genere di attività artistica e pratica, e dobbiamo dire anche, per la verità, che essi hanno incontrato e vanno incontrando piena fiducia nel campo del cinema attivo. Pasquale Romano, Amedeo Mellone, Mario Scisci, Beni Montresor, e Piero Poletto fanno parte del primo gruppo. I primi due lavorarono con me, regolarmente assunti dalla produzione Rizzoli per il film *Il ritorno di Don Camillo*. Il terzo trovò immediata occupazione nel film *Donne sole* del regista Vittorio Sala. Montresor si lanciò direttamente come scenografo, non privo di fantasia, nel film *Cinema d'altri tempi* cui seguì, e segue tuttora, un intenso lavoro. Il Poletto fu in breve chiamato dal regista Paolucci e collaborò con me per il film *La tua donna*.

Il secondo biennio laureò Giuseppe Ranieri, il quale, dopo aver portato il suo aiuto ai corsi preparatori della Istituzione « Don Orione » ha stipulato oggi un contratto con la produzione D.D.L. Paolo Falchi è attualmente aiuto arredatore nella coproduzione italo-americana per *La leggenda di Timbuctu*. Al terzo gruppo appartiene Giorgio Scalco, presentemente impegnato quale scenografo con la produzione Venturini, trattando un tema francese che aveva avuto occasione di studiare con profitto durante l'ultimo corso.

Chi conosce il mondo del cinema nei suoi infiniti meandri, sa che la strada degli scenografi non è facile. Una volta lanciati essi si trovano ad affrontare un ambiente già imbrogliato dal dilettantismo e da non pochi fatti estranei. Purtroppo, nella pratica, tutte le vie sono buone per giungere alla mèta scenografica. Nulla impedisce di arrivarvi senza avere frequentato il severo corso del C.S.C. Il semaforo è aperto a qualunque straniero che capiti tra noi, senza contropartita per noi all'estero. Non esiste un albo degli scenografi cinematografici professionisti, ed è permesso a qualunque « arbiter elegantiarum » degli stili e dell'arredamento, di intervenire e discettare — non senza pregiudizio economico — sulle più delicate ambientazioni, riscuotendo più successo, presso registi e produttori impressionabili, tanta maggiore è la messe di chiacchiere imperniate su estetiche di origine molto discutibile.

E' nostra solida convinzione che la scenografia non è mai stata e non può essere dialettica. Essa è arte grafica e pittorica esercitata attraverso la disciplina del disegno. Non ha valore, per noi, una scenografia manifestata come arte verbale col prete-

sto della educazione del buon gusto: tanto meno è l'arte mimica di chi socchiude gli occhi per ricercare intonazioni e raffinati colori per il semplice fatto che non sa sceglierli alla prima. Lo scenografo paga di persona. Disegna e non fa disegnare gli altri, in sua vece. Il disegnare è il suo esercizio diuturno ed è l'unico tramite per il quale egli può passare ad un sicuro operare. E' motivo di soddisfazione constatare che, con l'andare del tempo, questi concetti siano riusciti in parte a trionfare presso una classe di produttori maggiormente provveduti. E' notorio che i nomi di scenografi più in vista (è inutile ripeterli perchè troppo conosciuti) uscirono, fin dalla sua origine, dalla palestra del C.S.C. Ed è motivo di soddisfazione notare come, attraverso il Centro stesso, la cinematografia italiana si prepari a potenziare i propri quadri.

VIRGILIO MARCHI

* * *

Guerra e Pace, di King Vidor è il film che ha incassato di più nel corso della stagione cinematografica 1956-57. La graduatoria degli incassi, redatta in base alle prime visioni nelle maggiori città italiane sino al 31 marzo 1957, indica che il film italo-americano ha raggiunto la quota di 502 milioni. Lo seguono nell'ordine sei film americani: *Trapezio* con 294 milioni, *Moby Dick* con 254, *Picnic* con 236, *Anastasia* con 178, *Sangue Misto* con 174, *Il conquistatore* con 170. All'ottavo posto troviamo un altro film italiano, *Poveri ma belli*, che ha incassato finora 152 milioni (com'è noto, questo film della Titanus rappresentà un esperimento di produzione a basso costo: sono stati spesi 70 milioni).

Ecco ora qualche indicazione su gli incassi degli altri film italiani, che sono molto distanziati nella graduatoria delle opere che hanno ottenuto maggiore successo. *Montecarlo* ha incassato 131 milioni, *Padri e figli*, 81, *Notre Dame de Paris* (italo-francese) 77, *Totò, Peppino e la malafemmina* 73, *Mio figlio Nerone* 70, *Michele Strogoff* (italo-franco-tedesco) 69, *Donatella* 65, *Tempo di villeggiatura* 63, *Totò, Peppino e i fuorilegge* 62, *Il ferroviere* 59, *Traversata di Parigi* (italo-francese) 56, *Moglie e buoi* 52, *L'impero del sole* 51. Resta naturalmente da osservare che gli incassi per le seconde e terze visioni stanno modificando, per alcuni di questi film, la situazione finanziaria che si era delineata non troppo rosea in prima visione.

* * *

Federico Fellini, di ritorno dagli Stati Uniti dove andò a ritirare l'Oscar per *La strada*, ha fatto alcune dichiarazioni sulle possibilità di lavoro che gli sono state offerte a Hollywood. «Mi è stato proposto di realizzare un film per il quale avrei avuto la più ampia libertà di scelta, sia per il soggetto, sia per gli attori, sia per gli altri collaboratori. Per il momento non ho deciso nulla. Vedrò in seguito, quando tornerò negli Stati Uniti per il lancio pubblicitario del *Notti di Cabiria*». Non sembra molto probabile, tuttavia, che Fellini rinunci alla possibilità di dirigere un film per conto di produttori americani. A Roma egli ha preso contatto con William Holden, che si trova in Italia per un periodo di vacanze. Vorrebbe affidargli la parte di protagonista in un film che sta preparando e per il quale gli servirebbe anche la partecipazione di Sophia Loren. E non è facile far coincidere gli impegni dei due attori. Quanto al film, Fellini ha dichiarato: «Si tratta di una storia d'amore. Mi interessa molto perchè non ho mai raccontato una storia d'amore. Ma anche per questo non ho ancora preso una decisione definitiva. Tra l'altro ho riesaminato anche la sceneggiatura, già pronta, delle *Libere donne di Magliano*, tratta dal romanzo di Mario Tobino. E' certo in ogni modo che la scelta, con o senza William Holden e Sophia Loren, cadrà su uno di questi due soggetti».

* * *

Anche in Francia la crisi del cinema preoccupa autorità e produttori, e provoca il sorgere di numerose iniziative che hanno lo scopo di arginarla. Le associazioni professionali dei produttori, dei noleggiatori, degli esercenti e delle industrie tecniche stanno organizzando una «quindicina del cinema» che si svolgerà a Parigi dal 5 al 19 giugno. Si tratta di una manifestazione pubblicitaria e commerciale dalla quale gli organizzatori si ripromettono benefici effetti. Essa servirà tra l'altro a dimostrare — come indica il periodo scelto — che la stagione cinematografica non si chiude con il primo trimestre di ogni anno, ma può essere protratta, con un minimo di sforzo pubblicitario, sino alla primavera inoltrata. Gli organizzatori inoltre tendono a sfruttare la risonanza del Festival di Cannes, che si chiude poco prima, e ad inserirsi nella gran-

de stagione turistica culturale e mondana che a Parigi ha il suo culmine appunto nel mese di giugno.

* * *

La Cineteca Italiana ha pubblicato una relazione sulla attività svolta durante il 1956. Vi è da notare tra l'altro che sono stati acquistati una cinquantina di film di lungometraggio, appartenenti al cosiddetto « deposito Petrucci ». E' stata inoltre acquistata una copia in 16 mm. di *Sciuscià* di Vittorio De Sica. Una acquisizione di un certo interesse è quella del film muto *Rapsodia satanica,* interpretato da Lyda Borelli: lo ha donato alla Cineteca il critico svizzero Antonio Chiattone. La Cineteca italiana ha proseguito inoltre i cicli delle sue proiezioni presso i circoli del cinema aderenti alle quattro federazioni, totalizzando oltre 450 visioni, con una quarantina di programmi in circuito. Ha inoltre allestito una Mostra del cinema italiano muto, a Milano, con la collaborazione del Museo del cinema di Torino.

* * *

La Cineteca svizzera ha acquisito, nel corso del 1956, 121 nuovi film a soggetto e documentari. Il catologo è stato aggiornato, e pubblicato in collaborazione con l'Amministrazione Comunale di Losanna. La fototeca si è arricchita di circa 7 mila nuove fotografie, mentre la biblioteca ha acquisito 115 opere e riviste specializzate.

* * *

In Libia e in Tunisia hanno ottenuto notevole successo le « Giornate del cinema italiano » organizzate dall'Unitalia. A Tripoli e a Tunisi sono stati proiettati: *Pane, amore e..., Donatella, Guerra e Pace* e *Il momento più bello.* Le manifestazioni, alle quali hanno partecipato il regista Monicelli ed alcuni attori, erano particolarmente rivolte alla numerosa colonia italiana che si trova nei due Paesi arabi e che può assicurare uno sbocco di notevoli dimensioni alla cinematografia nazionale.

* * *

La XVIII Mostra d'Arte cinematografica di Venezia si svolgerà dal 25 agosto all'8 settembre. La Sottocommissione ordinatrice ha approvato alcune modifiche al Regolamento dell'anno scorso: la commissione artistica sceglierà tra le opere proposte dai vari Paesi un massimo di dieci film, uno per ogni Paese, ed avrà inoltre la facoltà di invitare un massimo di cinque film, scegliendoli sia tra quelli compresi nelle selezioni ufficiali dei vari Paesi, sia al di fuori delle selezioni stesse (purchè si tratti di opere prodotte in Paesi dei quali sia già stato accettato un film in base al criterio precedente). La commissione artistica dell'anno scorso è stata confermata anche per il 1957; ne faranno parte il Direttore della Mostra, Luigi Floris Ammannati, in qualità di Presidente, Piero Gadda Conti, Ettore Margadonna e Fernaldo Di Giammatteo. Segretario sarà nuovamente Mario Verdone. La prima riunione della Commissione ha luogo il 4 maggio.

* * *

Fra Huston e Selznick si è giunti ad un amichevole accomodamento, per la controversia di *Addio alle armi.* Il regista, in base all'accordo recentemente concluso, riceve i compensi che gli spettano per il lavoro svolto e rinuncia a qualsiasi ulteriore rivendicazione. Il produttore ha dichiarato che si rammarica di non aver potuto condividere pienamente le opinioni di Huston in merito al film. Huston non ha dichiarato nulla.

* * *

I nuovi criteri per la concessione dei nulla-osta alla apertura di sale cinematografiche sono stati stabiliti dal decreto del Presidente del Consiglio, in data 15 aprile 1957. Le innovazioni principali si trovano all'art. 6 e all'art. 7. Nell'art. 6 si precisa che la Presidenza del Consiglio dei Ministri può prescindere dai consueti criteri per il rilascio dei nulla-osta (subordinato all'incremento della frequenza media degli spettatori nelle sale cinematografiche di ogni singolo comune) e concedere la apertura in città capoluoghi di provincia di sale cinematografiche riservate esclusivamente alla proiezione di film per la gioventù. Dagli stessi criteri la Presidenza del Consiglio può prescindere — in base all'art. 7 — quando si tratti dell'apertura di nuove sale cinematografiche riservate alla proiezione di cortometraggi e di attualità nelle stazioni ferroviarie delle città capoluogo di regione.

* * *

Jules Dassin ha ripreso in esame la possibilità di realizzare la trasposizione cinematografica del *Mastro Don Gesualdo* di Giovanni Verga. Si parlò per la prima volta di questo film nel 1954, quando la Astra Cinematografica ne offrì a Dassin la regia. Il progetto venne in seguito accan-

tonato e Dassin si appellò alla commissione arbitrale della Anica. Nulla ancora è stato deciso ma vi sono buone possibilità che si giunga ad un accordo. In tal caso *Mastro Don Gesualdo* verrebbe realizzato entro l'anno.

* * *

A Milano si è svolta la VII Mostra Internazionale della cinematografia al servizio della pubblicità dell'industria e della tecnica, nel Teatro della Fiera. Alla Mostra hanno partecipato con un numero imponente di film, in 35 e in 16 mm., l'Austria, il Belgio, la Danimarca, la Francia, la Germania, la Gran Bretagna, l'India, l'Italia, l'Olanda, la Polonia, la Spagna, la Svezia, la Svizzera e gli Stati Uniti.

* * *

Si è tenuta recentemente a Roma nella Galleria S. Marco di via del Babuino una Mostra del manifesto cinematografico polacco, Manifesto cinematografico — scrive Jan Lenica nella presentazione della mostra stessa — oltrepassa i limiti di una funzione informativa e pubblicitaria determinata. Esso è una manifestazione che si inquadra nelle arti figurative contemporanee, con la quale l'abitante della città e della campagna si incontra frequentemente, costituisce anche un elemento importante per la formazione del gusto artistico del pubblico a cui è destinato. Rivolgendosi a quest'ultimo con un linguaggio che è proprio delle arti figurative contemporanee, il cartellone è una specie di « sillabario » che insegna a leggere e a comprendere la pittura, che aiuta a familiarizzarsi con le forme ed il linguaggio dell'arte. Il cartellone cinematografico è divenuto, in certo senso, un campo sperimentale delle forme e concezioni nuove che agitano le nostre arti figurative. Una più vasta libertà di espressione, il clima favorevole alla collaborazione e all'emulazione, hanno contribuito a far sì che il cartellone cinematografico raggiungesse un alto livello artistico, che gli ha valso una larga popolarità in Polonia e all'estero. La mostra che presentiamo offre la possibilità di conoscere una scelta dei migliori cartelloni cinematografici creati negli ultimi dieci anni, di osservare le differenti tendenze che si riscontrano in questa branca delle arti figurative e il diverso modo di concepire l'essenza del manifesto per un film ».

* * *

La Commissione consultiva nazionale, presieduta da Michele Lacalamita, ha segnalato alla direzione del Festival di Berlino (che si svolgerà dal 20 giugno al 2 luglio) i film: *Finestra sul Luna Park* di Comencini e *Padri e figli* di Mario Monicelli; il documentario a lungometraggio *L'ultimo Paradi-*

so di Folco Quilici. Inoltre ha segnalato i cortimetraggi *Gente lontana* e *Ischia isola verde*.

* * *

I film che verranno ufficialmente presentati nel corso del X Festival Internazionale del Film a Cannes sono i seguenti:

ARGENTINA
« La casa del angel » (l.m.)
AUSTRIA
« Sissi die junge kaiserin » (l.m.)
« Gast auferden » (c.m.)
BELGIO
« Michel de Ghelderode » (c.m.)
BULGARIA
« Semia » (l.m.)
« Nessebar » (c.m.)
CANADA'
« Capitale de l'or » (c.m.)
« Le carneval de Quebec » (c.m.)
CECOSLOVACCHIA
« Svejk » (l.m.)
« Paraplicko » (c.m.)
CEYLON
« Rekava » (l.m.)
COSTARICA
« L'après-midi d'un faune » (c.m.)
DANIMARCA
« Qivitoq » (l.m.)
« Splintret emaille » (c.m.)
FINLANDIA
« Elckuu » (l.m.)
FLANCIA
« Celui qui doit mourir » (l.m.)
« Toute la memoire du monde » (c.m.)
GERMANIA
« Rose Bernd » (l.m.)
« Wiesensommer » (c.m.)
GIAPPONE
« Komé » (l.m.)
« Soseiji gakkyu (c.m.)
GRAN BRETAGNA
« Yangtse incident » (l.m.)
« History of the cinema » (c.m.)
INDIA
« Gotoma the Buddha » (l.m.)
« Magic of the mountains » (c.m.)
ITALIA
« Le notti di Cabiria » (l.m.)
« Il sogno dei Gonzaga » (c.m.)
JUGOSLAVIA
« Let nad nocvarom » (c.m.)
LIBANO
« Ila ayn » (l.m.)
NORVEGIA
« Same Jakki » (l.m.)
PAESI BASSI
« Rembrandt schilder van de mens » (c.m.)
« Een leger van gehouven steen » (c.m.)
POLONIA
« Kanal » (l.m.)
« Warsawa 1956 » (c.m.)
ROMANIA
« Noara cu noroc » (l.m.)
« Insemnari din delta » (c.m.)
SPAGNA
« Faustina » (l.m.)
« San Antonio de la Florida » (c.m.)
STATI UNITI
« Funny Face » (l.m.)
SVEZIA
« Det sjunde inseglet » (l.m.)
TUNISIA
« Vacances tunisiennes » (c.m.)
UNGHERIA
« Ket vallomas » (l.m.)
« Berceaux » (c.m.)
UNIONE SUD AFRICA
« Jabulani Africa » (c.m.)
« La mariée portait des perles » (c.m.)
UNIONE SOVIETICA
« Sorok pervyi » (l.m.)
« Ochotniki iujnikh morey » (c.m.)
URUGUAY
« Diario uruguay » (c.m.)

I film invitati sono i seguenti:

FRANCIA
« Un condamné a mort s'est échappé » (l.m.)
GIAPPONE
« Shiroi sanmyaku » (l.m.)
GRAN BRETAGNA
« High tide at noon » (l.m.)
ITALIA
« Guendalina » (l.m.)
STATI UNITI
« Bachelor party » (l.m.)
« Friendly persuasion » (l.m.)
UNIONE SOVIETICA
« Don Chisciotte » (l.m.)

* * *

Il film « Il giro del mondo in 80 giorni » prodotto da Michael Todd, sarà presentato nel corso della serata inaugurale il 2 maggio alla presenza degli interpreti Elisabeth Taylor, David Niven e Cantinflas.

I film « Betrogen bis zum jüngsten Tag » (l.m.) e « Die grosse Wanderung » (c.m.), prodotti dalla D.E.F.A., sono stati invitati dalla Direzione del Festival e saranno presentati nel corso della manifestazione.

La Giuria attribuirà la « Palma d'Oro » del Festival Internazionale del Film 1957 a un film e a un cortometraggio e potrà inoltre assegnare sei premi ai film, due ai cortometraggi e uno alla migliore selezione.

In occasione del X anniversario del Festival, tutte le personalità che avevano presieduto la Giuria nel corso delle nove edizioni precedenti sono state invitate a farne parte unitamente a quattro personalità straniere. La Giuria, pertanto, risulta così composta:

per i film a lungometraggio: Jean Cocteau, Dolores

Del Rio, Maurice Genevoix, Georges Huisman, Maurice Lehmann, André Maurois, Marcel Pagnol, Michael Powell, Jules Romains, Georges Stevens, Vladimir Voltchek;

per i film a cortometraggio: Claude Aveline, Alberto Lattuada, Wladimir Golovnia, Albert Lamorisse, Jean Vivie.

* * *

In occasione della sua venuta a Roma, per presenziare alla Settimana del cinema spagnolo, il regista Juan Antonio Bardem ha fatto le seguenti dichiarazioni: « Credo fermamente alle tematiche realistiche. Queste hanno ispirato finora tutti i miei film, come anche in Italia è stato rilevato fin dai tempi di *Egoisti*. Hanno detto che mi sono fatto molto guidare dalle varie scuole realiste straniere. Questo è vero solo nel senso che figurativamente le ho conosciute e studiate da vicino, ma è falso nel senso voluto da alcuno, cioè di una diretta e immediata imitazione. Quanto all'aria, che circola nei film realisti è evidente che si somiglia un po' dovunque, perchè dovunque ci sono uomini con i loro problemi di vita, di morte, di sentimenti e anche, spesse volte, di lotta. In ogni nazione, però, l'angolo prospettico necessariamente muta e quindi quando si parla del mio realismo, pur trovandovi dei riferimenti con quello italiano o francese, vi si possono riconoscere caratteristiche speciali e personali, dovute alle esigenze proprie del mio paese. Per quello che riguarda la mia attività futura ho intenzione di realizzare un film in Francia su cui ancora non posso fare alcuna precisazione, e non è improbabile che ne venga a girare uno anche in Italia. Al mio ritorno in Spagna inizierò la lavorazione di un ciclo di film d'intonazione popolare, una autentica «epopea del lavoro» per una rassegna di problemi sociali ed umani di pressante attualità e di grande interesse. Il primo della serie sarà *I falciatori*. Resterò fedele, in questi film, a quella corrente realista cui si ispirano tutte le mie opere. Spero che questo giovi al cinema spagnolo ».

* * *

Jean Paul Le Chanois ha ultimato, in collaborazione con René Barjavel e Michel Audiard, l'adattamento per lo schermo dei « Miserabili » di Victor Hugo. E' imminente l'inizio della lavorazione del film negli stabilimenti di Francoeur; per interpretare la parte di Jean Valjean è stato scelto Jean Gabin, mentre Bernard Blier sarà Javert. « E' troppo facile far parlare i morti — ha dichiarato Le Chanois a proposito del suo film — ma crediamo di poter affermare che Victor Hugo avrebbe salutato con entusiasmo la diffusione cinematografica della sua opera di città in città e di paese in paese, attraverso frontiere e regimi politici differenti. Una sola condizione per noi: non tradire, restare fedeli all'autore, tentar di ritrovare quel che lo scrittore se avesse potuto servirsi del d'espressione cinematografica avrebbe detto; non copiare il libro, ma renderne lo spirito, le idee e le intenzioni, facendo vivere i suoi personaggi e animandone i caratteri. (...) Vorremmo riportare alla nostra epoca, a noi, « I Miserabili » di Victor Hugo. Lo racconteremo (con i miei due *complici* Michel Audiard e René Barjavel) secondo il nostro stile; il nostro attuale punto di vista. Punteremo sulla forza profonda, la schietta semplicità e la bonomia ad occhi chiari del nostro interprete, Jean Gabin. Siamo fiduciosi perchè sappiamo che i problemi agitati da Victor Hugo travagliano ancora il mondo, che la miseria c'è sempre, che la pietà, la generosità desteranno presso lo spettatore gli echi più nobili, anche se siamo in tempi tristi. Siamo fiduciosi perchè sappiamo bene che, quali che siano i meriti degli adattamenti stranieri del romanzo, è a noi francesi che spetta di dare dei « Miserabili » l'immagine più rispettosa e più vera. Siamo fiduciosi perchè « I Miserabili » vuol dire anche Parigi, il suo spirito, il suo gusto della libertà; vuol dire in ultima analisi questa Francia, di cui si poteva affermare che era il simbolo della giustizia e della fraternità, e ciò tanto a lungo che ogni bella idea di umanità sembrava essere un'idea francese. E noi siamo tra coloro che vogliono crederci ancora. Non sappiamo se il nostro film dovrà essere composto di uno o di due episodi, ma sappiamo che sarà di un metraggio superiore al normale.

« Non sarà un film storico, ma vi si potrà trovare della storia. Non sarà un film di ricostruzione, ma vi si vedrà la Parigi d'un tempo. Non sarà un film in costume, ma vi si riconoscerà un'epoca. Non sarà un film a colori perchè « è la moda », ma un film nel quale il colore porterà al soggetto il proprio

contributo indispensabile, così come il Cinemascope gli presterà la larga finestra attraverso la quale passerà il soffio della grandezza e della generosità. Infine speriamo di poter essere fedeli alla frase che Victor Hugo in esilio scriveva a prefazione del romanzo: *Finchè ci saranno sulla terra ignoranza e miseria, opere come queste non potranno essere inutili.* Un film — conclude Jean Paul Le Chanois — utile all'uomo del nostro tempo travagliato, utile agli uomini di buona volontà del mondo intero, questo è il nostro proposito più ambito ».

* * *

Il produttore britannico Norman F. Spurr, che sta trascorrendo nove mesi in Giordania per conto dell'Unesco, ha sperimentato un metodo per il quale oggi è possibile realizzare un film sonoro dovunque si possa produrre un film muto. Si tratta semplicemente di una tecnica già utilizzata dai cineamatori: la normale colonna sonora è rimpiazzata da una pista magnetica sulla quale il suono è registrato direttamente. Ciò offre numerosi vantaggi: le registrazioni difettose possono essere cancellate e rifatte senza perdere il materiale, e per il commento è possibile sostituire una lingua ad un'altra servendosi di un semplice microfono. Così il signor Spurr ha potuto girare 19 film sonori in Giordania; ed in soli quattro giorni di lavoro è riuscito a terminare un breve documentario per i campi dei rifugiati arabi.

Vita del C. S. C.

Pio XII ha donato al Centro Sperimentale di cinematografia un'artistica tavola raffigurante la Madonna con Bambino, opera del XVI secolo, da collocare nella cappella del Centro. La cerimonia della consegna del dono è avvenuta la mattina del 25 marzo dopo una Messa celebrata da mons. Galletto, alla presenza del direttore generale dello spettacolo avv. De Pirro, del presidente del C.S.C., dell'intero corpo insegnanti e degli allievi del Centro. Mons. Giovanni Fallani, presidente della Pontificia Commissione d'arte sacra, ha illustrato il significato del dono del Papa; è stato quindi letto un telegramma del Santo Padre al presidente del C.S.C.

* * *

Il Corso di cultura cinematografica per insegnanti, organizzato a Roma dal C.S.C. in collaborazione con il Centro sussidi audiovisivi, ha concluso i cicli di proiezioni dedicate a Robert Flaherty e al cinema sovietico, ed ha iniziato quello su Charlie Chaplin. Il dirigente dei dibattiti Giorgio Trentin ed il dott. Luca Pinna, allo scopo di sondare le opinioni degli insegnanti sui rapporti tra cinema e società e di approfondire i problemi sorti nel corso delle riunioni, hanno preparato e distribuito appositi questionari. Dalle prime risposte risulta, tra l'altro, la preferenza di quel pubblico per il film straniero, segnatamente americano, perchè « serietà, preparazione e conoscenza del pubblico » sarebbero alla base di tale produzione.

* * *

Si sono conclusi il 4 aprile presso la Presidenza del Consiglio — Direzione generale dello spettacolo — i lavori della prima tornata del « Concorso soggetti » indetto dal Centro Sperimentale di cinematografia.

La commissione, composta dai signori Floris Ammannati, direttore della Mostra di Venezia: Ennio Flaiano, sceneggiatore e scrittore; Antonio Jannotta, produttore; Arturo Lanocita, critico; Emilio Lonero, critico e segretario del Concorso; Paolo Stoppa, attore, e Gino Visentini critico, constatato, dopo ampia e motivata discussione, il modesto livello dei lavori presentati, e ritenendo che nessuno di esso sia meritevole di riconoscimento, ha deciso all'unanimità di non assegnare i tre premi, rispettivamente di L. 500.000, 250.000, e 150.000, e quello di L. 400.000 del soggetto per la gioventù. La giuria aveva preso in esame un centinaio di lavori, presentati nel periodo luglio-dicembre 1956. Il presidente del Centro Sperimentale di cinematografia, nel prendere atto delle decisioni della giuria, ha espresso la viva speranza che tale manifestazione di severità ed oggettività offra occasione a quanti, soprattutto giovani della provincia, vogliano con impegno e serietà scrivere soggetti o abbiano idee e intuizioni, atti a tradursi in soggetti, di partecipare al Concorso con la garanzia di una attenta valutazione delle loro reali capacità. La prossima giuria del Concorso, formata da Maria Bellonci, scrittrice; Titina De Filippo, attrice; Goffredo Lombardo, produttore; Emilio Lonero, critico; Domenico Meccoli, critico; Tullio Pinelli, sceneggiatore; Roberto Rossellini, regista; esaminerà i lavori presentati entro il 31 marzo del corrente anno.

Quattro problemi tra le nuvole

di MICHELE LACALAMITA

Il 21 marzo scorso si è chiusa a Roma la prima Conferenza economica promossa dal Circolo italiano del cinema. Il comitato di studio, costituito il 31 ottobre 1956 e composto da rappresentanti dell'A.D.C., dell'A.G.I.S., dell'A.N.A.C., dell'A.N.I.C.A. e del C.I.C., ha esaminato, nel corso di quindici riunioni plenarie e di numerose altre riunioni ristrette, svoltesi nella sede dell'AGIS, i seguenti problemi:

— riordinamento del credito cinematografico;

— alleggerimento del diritto erariale a favore della produzione italiana, sull'esempio degli abbuoni già concessi agli esercenti, e la revisione del regime fiscale a favore della produzione, del noleggio e dell'esercizio;

— distribuzione del film nazionale;

— blocco per la concessione di nuove sale;

— riordinamento degli Enti di Stato;

— rapporti tra cinema e televisione;

— protezione del film italiano relativamente alla importazione e alla distribuzione del film straniero;

— limitazione alla circolazione di un eccessivo numero di vecchi film stranieri;

— censura.

E' la terza grande riunione sulla crisi del cinema italiano. Le altre due si erano svolte, in sede legislativa, nel marzo 1951 e nel luglio 1956. In tutte e tre il problema del cinema italiano è stato impostato su dati e ipotesi di amministrazione commerciale e finanziaria, non considerando o prendendo in sommario esame le qualità artistiche manifeste o quelle, al presente, potenziali, che costituiscono la vera misura della vitalità di una produzione cinematografica. Mancato tale necessario accertamento, le discussioni sono risultate accademiche, se non dannose. Paragonabili a quei con-

sulti medici, nei quali si discute vivacemente sulle cure più idonee per l'ammalato senza essersi prima chinati sul suo corpo, per accertare le sue possibilità di reazione e la sua vitalità.

Sviluppo del cinema italiano.

« Può il cinema italiano, qualitativamente parlando, garantire il riconoscimento artistico che si è meritato nel dopoguerra, nell'eventuale sviluppo di un piano e di un programma di potenziamento industriale? ». *Ecco la domanda fondamentale che occorreva porsi. Dalla conseguente risposta, e soltanto da essa, si poteva tirare qualche deduzione e avanzare qualche previsione, rosea o nera, ma fondata.*

Se la risposta fosse stata positiva e documentabile, occorreva impostare, con concreta chiarezza, un programma cinematografico in direzione opposta a quella dei vicoli chiusi indicati dalle predette discussioni. Se la risposta invece fosse stata negativa, si aveva la possibilità di una valutazione realistica dei fatti, che avrebbe consentito la sperimentazione di mezzi idonei a innovare in bene, senza rompere, una situazione oggi svantaggiosa.

Il problema « cinema », in senso unitario, andava quindi impostato ed esaminato su due caposaldi essenziali, e cioè quello delle qualità artistiche in atto e in potenza nella produzione nazionale; inoltre quello del sistema di carattere economico-finanziario, industriale e commerciale per lo sfruttamento delle possibilità cinematografiche nazionali. Questo secondo caposaldo dipende dal precedente e costituisce l'aspetto organizzativo del problema mentre il primo rappresenta l'aspetto della materia prima, del prodotto artistico per lo sviluppo e il potenziamento di una seria industria. Nelle tre citate riunioni, invece è stato esaminato tutto quanto si riferisce al secondo caposaldo ed è stato dimenticato o preso in sommario esame il primo che, oltre tutto, è il più adatto a renderci consapevoli delle condizioni oggettive del nostro cinema ed a permetterci, in termini concreti, la valutazione della sua convenienza commerciale.

Nel 1942 apparve sugli schermi d'Italia il film Quattro passi tra le nuvole. *Con esso si annunciava un periodo di vigoroso rinnovamento per la nostra cinematografia, che negli anni precedenti si era sottoposta ad un notevole sforzo per impadronirsi dei mezzi espressivi e per organizzare gli impianti e i mezzi necessari alla*

produzione del film. Fu soltanto nel dopoguerra, tuttavia, che il cinema italiano trovò il suo punto di sintesi tra la preparazione tecnica e una reale ispirazione artistica nella creazione del film. Il cinema italiano rompeva così praticamente l'incanto delle nuvole e diventava scuola. Quella ispirazione artistica, pur nascendo da sensibilità differenziate, fu definita « formula neo-realistica ». Sebbene l'esattezza di tale definizione sia discutibile sotto molti punti di vista, ma rimandiamo la discussione ad un'analisi ristretta a termini estetici, occorre convenire che essa esprime alcuni dati oggettivi, incontestabili per la evidenza dei fatti.

Questi dati costituiscono gli elementi positivi intrinseci del nostro cinema. Essi sono: l'invenzione e la realizzazione di un certo « genere » di film; la sensibilità sociale, *fattore della più grande importanza, in quanto è da esso che dipende l'aderenza del film agli spettatori, alle loro prospettive e ai loro — sia pur mutabili — gusti;* l'intelligenza dei produttori e il coraggio del capitale, *che hanno saputo individuare registi anonimi, tendenze sotterranee e silenziose esigenze del pubblico dimostrandosi all'altezza dei grandi produttori del cinema americano, creatori in tempi passati di quella industria. In tali dati sono sostanzialmente racchiusi i fattori che hanno alimentato il prestigio del cinema italiano. Sarebbe fraintendere ed essere ingenui fare di questo accordo e di questa solidarietà morale e professionale dell'intelligenza una casuale e contingente concordanza di interessi e di speculazioni.*

Ma questi aspetti positivi, che sono la condizione sostanziale per la esistenza di una industria cinematografica, hanno grossi limiti, limiti non di carattere qualitativo, ma di carattere quantitativo e numerico. Un programma di valorizzazione industriale del nostro cinema, oltre alla bontà iniziale del prodotto, esige che la produzione di esso si mantenga a un dipresso della stessa qualità e che gli organismi produttivi siano in grado di estendere la loro attuale capacità di produzione. Ora, se noi abbiamo sostenuto la bontà del prodotto, non possiamo, con altrettanta certezza, sostenere che esistano in Italia forze intellettuali sufficienti a reggere la responsabilità di uno sviluppo di un programma di potenziamento industriale.

Al momento attuale il nostro cinema è costituito da un nucleo di registi e tecnici specializzati che, insieme con un discreto numero di attori, suscitano il successo di film isolati, i quali non sono riusciti

da soli a creare, in nessun caso, una tradizione commerciale. Quanti sono poi, ad esempio, questi registi? Rossellini, De Sica, Fellini, Visconti, Castellani, Antonioni, Blasetti, Lattuada, Germi, Zampa Comencini e qualche altro. In tutto una dozzina. Altrettanto si può dire per ogni categoria di tecnici specializzati, intimi collaboratori dei registi nella creazione del film. Quando si decidesse seriamente un piano o un programma di potenziamento dell'industria cinematografica italiana — come circa 25 anni fa si cominciò a fare negli Stati Uniti — questi registi potrebbero dare al massimo 15-20 buoni film in un anno. Una tale industria avrebbe il fiato corto e continuerebbe ad averlo anche se si raddoppiasse quella cifra. Non riuscirebbe cioè ad ottenere quel successo commerciale dal cui ripetersi e consolidarsi nascerebbe il prestigio che potrebbe poi riflettersi favorevolmente su qualsiasi suo prodotto.

C'è un altro aspetto che non è stato mai sufficientemente considerato nelle predette riunioni e cioè: una produzione che abbia ambizioni di affermarsi e di allargare il proprio mercato non può essere monocorde. Il noleggiatore di piccola e media città contratta i film a gruppi. Ogni gruppo deve avere il film drammatico, il film musicale, il film comico. E' questa una esigenza obiettiva, non modificabile. Non si possono soddisfare gli impegni industriali su vasta scala con la produzione di cento ottimi film di un solo genere. Al primo problema di necessità di nuove forze intellettuali si aggiungono due altri problemi, e cioè quello della realizzazione di film secondo una gamma preordinata di categorie e quello della sufficiente quantità.

A questo punto acquistano il loro giusto significato le discussioni. Esse si sono limitate a sollecitare particolari e contingenti assicurazioni e protezioni industriali e statali in favore di un cinema con quadri limitati, con scarsa produzione, senza prospettive di una diversificazione di qualche entità, che permetta la varietà necessaria ad una programmazione a largo raggio. Così facendo si è forse creduto di superare almeno la situazione dell'incertezza odierna. Ma è difficile non rilevare che, decapitato com'è stato il problema del cinema, privata la discussione di una direttiva, ci si è attardati su alcuni accidenti e non sulla sostanza della questione.

Di qui anche l'inanità dei rimedi proposti. E' agevole prevedere infatti che qualora le richieste di particolari e contingenti protezioni fossero soddisfatte verrebbero gettati nuovi vincoli e nuovi

ostacoli di natura ideologica e finanziaria sulla strada di una effettiva e libera politica cinematografica. Per confermare anzi le considerazioni esposte e per portare un modesto contributo alla chiarificazione possiamo accennare alle deformazioni cui sarebbe sottoposta, una volta soddisfatte certe richieste, la soluzione di alcuni problemi: e cioè del riordinamento degli Enti di Stato e dei rapporti tra cinema e televisione e tra cinema e censura.

Cinema e censura.

Proprio in questi giorni, si è riaccesa la complicata polemica sul rapporto cinema e censura, nella quale ciascuno ha tentato di far valere il suo briciolo di ragione. Noi ci limiteremo ad osservare alcune conseguenze negative, che può avere rispetto alle possibilità artistiche, un rapporto tra cinema, in quanto strumento di comunicazione, e istituzioni politiche in un avvenire cinematografico che si svolga secondo le linee segnate nelle citate discussioni

E', ormai, un punto acquisito del vivere civile che le istituzioni politiche (e con esse tutte quelle istituzioni economiche, finanziarie, produttive, etc. che hanno fini diversi da quello della creazione estetica) non possono coartare l'attività artistica verso una direzione piuttosto che un'altra, sia pure magari, per sostenerla senza perpetrare una sopraffazione. Dal punto di vista dell'arte, ogni coartazione di essa è sopraffazione e tale rimane sia che venga esercitata per la dittatura del proletariato o per i destini della nazione o per il bene degli spettatori.

Questo, in teoria. La storia del cinema però registra rarissimi casi di non intervento delle istituzioni politiche sulla proiezione e, quindi, sulla produzione dei films. L'intervento è mancato quando non vi è stato contrasto tra le idealità del regista e quelle che informavano le istituzioni politiche, come fu per « La Marsigliese », *per* « La grande illusione », *per* « La fine di S. Pietroburgo », *etc.; o quando non vi è stato interesse da parte delle istituzioni politiche nei confronti dei films che si proiettavano come fu, nell'America del primo dopoguerra, per Charlot, per Vidor, per Von Stroheim e, nella Francia della terza rapubblica, per Clair del* « 14 Juillet » *e del* « A nous la liberté »; *o quando si sono verificate situazioni speciali, come in Italia, nei primi anni di questo dopoguerra, per Rossellini di* « Roma città aperta » *e per altri.*

Ben raramente, quindi, e per un particolare concorso di cir-

costanze, il cinema è riuscito ad emanciparsi da ogni tutela. Un nuovo riscontro di tali rarissimi casi diventa sempre più difficile in questi decenni caratterizzati dalla ossessione politica, dai feticci totalitari e dalla smania di asservire alle istituzioni politiche tutta quanto la vita artistica e, in particolar modo, il cinema. Gli interventi si moltiplicano e si motivano per il cosidetto bene del pubblico spettatore. Essi possono manifestarsi, sotto forma di censura repressiva, cioè come proibizione dell'opera alla visione del pubblico o come taglio o sostituzione di quadri e di intere sequenze; o sotto forma di censura preventiva come modifica di soggetto, di sceneggiatura, di dialogo; o sotto forma di adescamento che, oltre ad essere indiretta influenza sulla creazione, è palese istigazione a quella gravissima fra tutte le immoralità che è la menzogna contro lo spirito.

L'arte che è libera di sua natura muore, appassisce al contatto delle pretese dirigistiche di orientamento o di guida delle predette istituzioni. Ci si obietterà, e noi riconosciamo fin d'ora l'efficacia e la validità dell'argomento, che il cinema spesse volte più che opera d'arte (difatti fra quanti film abbiamo visti potremo contarne, si e no, sette o otto degni di questo nome) è un fatto di costume e un prodotto di industria; che le risorse del cinema, spesso, più che per finalità artistiche sono impiegate a scopi reclamistico-psicologici e proselitistici; che gli spettatori, di solito, cercano nelle sale cinematografiche diletti o svaghi, che hanno poco o nulla a che fare con l'arte: cercano una pausa dopo una giornata di lavoro o tentano una rapida trasposizione di se stessi in mondi inconsueti o passano due ore di attesa o di cattivo umore; che a numerosi spettatori riescono più graditi i prodotti piccanti e forti, per cui molte sono le ragioni che autorizzano e reclamano gli interventi censori. Tutto questo è perfettamente esatto. E non c'è dubbio che su un impiego strumentale del cinema ogni intervento può essere lecito. Ma non possiamo onestamente sottacere che una delle ragioni, per le quali è difficile che certi sforzi artistici perseguano un degno coronamento e si sviluppino, è proprio la persistenza di condizioni che consentono o impongono, fra gli altri interventi, anche quello delle istituzioni politiche, nel corso della produzione cinematografica.

A questo punto, mentre ci preme ribadire che, in fatto d'arte cinematografica, noi ci limitiamo a reclamare da uno Stato demo-

cratico l'esercizio di un solo diritto, e cioè la tutela contro le costrizioni esercitate dai mercanti, dagli uomini di parte, e dai moralisti avventizi, dobbiamo far rilevare che il rapporto cinema e censura non si chiarisce nè si avvia ad una regolamentazione, se non positiva almeno giuridicamente oggettiva, sostenendo, come s'è fatto, una pseudo-industrializzazione del nostro cinema fondata su tutte le protezioni e i vari accorgimenti, atti a conservarla, non escluso un continuo intervento dello Stato. Così chiedendo si stabilisce che il successo e lo sviluppo artistico e commerciale del cinema italiano non siano decretati dal valore intrinseco e dalle doti artistiche dei films, ma da un complesso di valori in cui essi sono inclusi e alla luce dei quali vengono giudicati, diretti tutti da una forza estrinseca, estranea, programmatica: insomma da una ideologia politicamente egemone. Alle istituzioni in questo caso non si sollecita il compito di servire l'arte ma si riconosce, nei fatti, il diritto di servirsene. E questa, fra tutte le scelte che potevano essere suggerite per un avvio a soluzione del rapporto cinema e censura, ci appare, senza alcun dubbio, sostanzialmente la più vincolante.

Riordinamento degli Enti di Stato.

Sono state sottolineate anche la necessità e l'urgenza di provvedere al risanamento degli Enti cinematografici di Stato, soprattutto in relazione alle critiche condizioni dell'ENIC.

Le cause del disordine sono state ravvisate fondamentalmente:

a) *nella mancanza di un coordinamento nell'azione svolta dai vari enti;*

b) *nella insufficiente competenza della direzione degli stessi.*

E' stato rilevato che con i cinque Enti: Centro Sperimentale per la Cinematografia, Cinecittà, Cines, Enic e Luce, aventi per fine il primo la formazione dei quadri artistici e la diffusione della cultura cinematografica, il secondo l'apprestamento dei mezzi tecnici e dei teatri di posa, il terzo la produzione dei films, il quarto il noleggio e l'esercizio cinematografico e il quinto il film luce e l'attività del documentario specializzato, vengono forniti allo Stato i mezzi per sovraintendere ad un completo ciclo di produzione e di sfruttamento dei films, ai fini di una politica cinematografica in senso « nazionale »; e che il motivo, che ha giustificato la

nascita e l'esistenza dei suddetti enti e le spese che per essi lo Stato annualmente sostiene, è stato quello della riscontrata possibilità di svolgere una tale politica. E' avvenuto però, di fatto, che ognuno dei cinque Enti ha operato quasi ignorando l'altro, frustrando quelle prospettive di politica cinematografica in senso nazionale che era lecito attendersi da uno stretto coordinamento dell'azione dei suddetti enti.

Premessa al risanamento, quindi, potrebbe essere il coordinamento degli Enti avviato da una direzione unitaria ed esperta dei quattro enti produttivi, quale responsabile del funzionamento tecnico, economico e finanziario delle varie aziende, in stretto collegamento con quella del Centro Sperimentale. Con tale proposta si pensa di poter conferire di nuovo agli Enti la loro ragione di essere per una opera affiancatrice della politica cinematografica in senso nazionale e di assicurare notevoli economie.

Considerando attentamente la natura, le caratteristiche, la direzione e la cronistoria dell'obiettivo che ci si vuole riproporre, cioè la difesa del cinema italiano in senso « nazionale », così come è stata intesa nelle discussioni, dobbiamo rilevare che tale proposta non risulta idonea a rendere feconda l'attività degli Enti di Stato di un progresso delle condizioni materiali e strumentali atte al libero sviluppo delle doti artistiche e, quindi, commerciali del cinema italiano. Secondo noi l'errore nell'affrontare il problema degli Enti è di impastoiarsi acriticamente nella esperienza condotta sino ad oggi, cercando di correggerla dall'interno. Invece bisogna soltanto partire dall'esperienza fatta, proprio perchè i guai dell'attuale situazione, compreso quello gravissimo dell'avvenuta perdita del capitale sociale, che ormai non può più essere ignorato, derivano da essa o, nella più benevola delle interpretazioni, perchè l'esperienza fatta era adatta ad un tempo ed a situazioni che si sono radicalmente modificate.

Per innovare nel quadro della realtà esistente è necessario prendere atto della situazione quale essa è. Questo è appunto il problema. Capire realmente qual'è la situazione, partire esattamente dalla realtà del cinema italiano, la quale non è tutto quello che c'è ma tutto quello che, nell'esistente, ha in se condizioni di valore artistico, caratteri di vitalità, sintomi di possibile sviluppo commerciale. L'ultima esperienza fatta per difendere il cinema italiano in senso « nazionale » è nata quasi come un atto di guerra contro

il cinema americano e come un tentativo di tenere alla larga parte del cinema mondiale di cui arrivano in Italia non rilevanti rappresentanze. Essa era nata per permettere all'industria italiana condizioni analoghe a quelle pre-belliche, quando il cinema americano lo facevamo noi, dopo aver creato un certo posto all'importante intruso: Hollywood. L'intruso non è solo prepotente ma in larga misura piace. Hollywood quando fa i films sa in partenza che essi sono fatti per girare il mondo e li prepara in "formato mondiale". Non solo perchè i suoi attori, i tecnici, gli sceneggiatori, i registi sono selezionati con questo criterio ma perchè l'impianto dei films, la semplicità, la continuità, lo standard, l'efficienza, l'eterogeneità, l'immediatezza sono tutte caratteristiche di un prodotto destinato a contare più sullo spazio (la distribuzione) che sul tempo (l'arte e la gloria). Possedendo queste qualità, esso si sostituisce in bene e in male agli altri Paesi, respira il mondo e lo riproduce nei suoi stabilimenti. Malgrado l'artificiosità della riproduzione, il mondo ha però un cinema che parte da lontano e dall'alto dei sogni e va verso i pubblici, ascoltandone le reazioni soprattutto in termini di denaro e spesso incanalandole o deviandole. E' un gioco che diventa, se ci si arrabbia, una macchina ammazzacattivi.

L'esperienza cinematografica fatta in senso « nazionale » voleva permettere all'Italia di fare altrettanto, cioè un cinema autosufficiente, capace di girare il mondo. Era una esperienza di natura nazionalistica nei contenuti e, conseguentemente, nei congegni produttivi. Motivi di ottimismo, di esaltazione nazionale (eroi, santi, paesaggi) sono stati descritti come temi mondiali, così come fanno gli americani e si sono confusi ai motivi di successo del periodo d'oro del vecchio cinema italiano (basso romanticismo, dannunzianesimo, esotismo, sesso). Una delle conseguenze di questo corso culturale-nazionalistico e finanziario-protezionistico è stata l'involuzione della formula neo-realistica.

Che cosa era, alle origini, la formula neo-realistica? « Paisà » *era il contrario dell'esperienza cinematografica in senso nazionale.* « Paisà » *diceva agli americani: siamo uguali a voi perchè siamo diversi da voi.* « Paisà » *non è un film che arriva all'Italia ma parte da essa. Ha statura mondiale perchè fa dell'Italia una "questione di tutti"; non la difende, perchè ne fa un problema di tutti gli uomini. Non si chiedeva: "cosa diranno di noi all'estero?", perchè*

presupponeva la solidarietà tra noi e l'estero, anzi, eliminava l'estero come tale. L'esperienza cinematografica condotta in senso "nazionale" creava un problema della casa (lavare in famiglia i panni sporchi); «Paisà» *(e l'originaria formula neo-realistica) pensava che la cosa è una per tutti. L'esperienza cinematografica in senso "nazionale" ha invece preteso costruire il palazzo d'oro della sola famiglia italiana, e ha isterilito la nuova ispirazione artistica del dopoguerra. Essa purtroppo ha finito col favorire un film nazionalistico e danneggiare un cinema nazionale. E' stata condotta nel senso dell'industria protetta, ma non nel senso del cinema, che di per se ha una dimensione mondiale. Crisi di qualità, crisi di quantità, carenza di quadri, involuzione della nuova formula artistica, assedî delle istituzioni partitiche, che quella formula hanno utilizzata a scopi ideologistici e proselitistici o hanno sottoposta a protezioni deformanti, hanno minacciato di fare un blocco di autarchia cinematografica in senso nazionalistico e non nazionale. A conferma finale ricordiamo il tentativo della creazione di un* trust *della produzione, che avrebbe sancito la fine di ogni industria indipendente e soprattutto di ogni criterio culturale ed economico (che erano invece in* « Paisà »*). Il film tipo sarebbe diventato il supercolosso stile americano: come* « Ulisse » *e* « Mambo ».

I tempi sono cambiati rapidamente. Sono avvenuti fatti nuovi e noi ci siamo trovati con una industria cinematografica chiusa nel suo guscio, che altalenava da una superproduzione cui non corrispondeva, nella media, la qualità dei prodotti, nè una sufficiente classe culturale produttrice di film medî, nè una preparazione di quadri, a un clima di incertezza che manteneva e mantiene alti i costi di produzione, e con la ormai isterilita formula artistica, che però non manca, di tanto in tanto, di aprirci il cuore alla speranza di una ripresa creativa. Oggi si attuano tentativi da pare di varie nazioni di contenimento della concorrenza americana, privi di un sottofondo ideologico, culturale e politico che riduce i pur discutibili caratteri nazionali o si è alle prese con i "patti commerciali", vero lancio di testa di ponte dei vari complessi industriali.

Questi i fatti che hanno portato alla crisi enti già nazionalistici e legati al detto schema autarchico. Enti nati a garantire l'autarchia del cinema in senso cosiddetto "nazionale" e ricostituiti per la difesa del cinema nello stesso senso hanno perduto naturalmente quota, non hanno più funzione. Non è quindi tanto questione di

materiale coordinamento, di direzione unitaria e tanto meno di esclusivo risanamento finanziario attraverso permute di suolo, quanto e soprattutto problema di nuovi compiti, di nuove dimensioni, di nuove forme culturali, produttive e strutturali, se non si vuole far sopravvivere i detti enti in funzione organizzativo-assistenziale dell'attività cinematografica o se non si vuole liquidarli, il che rappresenta una soluzione radicale, anche se discutibilissima. L'esperienza fatta guardava soprattutto ad una industria autarchica, alimentata quasi forzosamente dal mercato interno e dallo Stato. Occorre ora guardare ad una industria di complementarietà internazionale, alimentata da tutto il mercato solidale, in un nuovo spirito, verso nuovi contenuti e nuovi incontri culturali; fare dei motivi di lotta, ragioni di rèciproca complementarietà.

Vorremmo dire che per fare questo non c'è bisogno nemmeno di una legge ma solo di una chiara e concreta politica cinematografica. Precisato questo, anche i grossi problemi finanziari a carico degli enti, non si prospetterebbero di impossibile soluzione. Una volta affidata, per esempio, la funzione dell'attualità civica e della documentazione dei nuovi sviluppi culturali, sociali e politici del Paese all'Istituto Luce, diventerebbe indispensabile il coordinamento finanziario delle voci di bilancio di almeno sei ministeri ed enti varî, relative alla produzione dei documentari illustrativi della loro attività. Impostati certi rapporti con la TV e con il mercato europeo, più di un ente avrebbe una sua funzione e una sua attività finanziariamente garantita.

Cinema e televisione.

Oggi ci sono due grosse occasioni per impostare ed avviare una chiara e concreta politica cinematografica e per riconquistare il terreno perduto: la televisione (non solo italiana) che crea immensi mercati interni (per l'estero) e esterni (per noi), con la quale il cinema deve collaborare, e l'avvenuta unificazione del mercato europeo.

C'è bisogno di tutte le strutture produttive europee e di un modo autentico, originario di concepire, di fare arte, di fare cinema, cioè del nostro proprio modo, a renderci complementari (nei nostri mercati interni) e bene accetti in America e nel mondo.

Può essere questo un avvio a riesàminare compiutamente il ruolo del cinema italiano nella società moderna e ad evitare che anche di questi due grossi problemi, e cioè dei rapporti cinema-TV e

del mercato comune europeo, si colga, come temiamo si vada già facendo, esclusivamente l'aspetto industriale in senso protezionistico-passivo, cioè di puntellamento, di strutture commerciali, che ormai male si sostengono. Per non perdere queste occasioni, vanno considerate ed approfondite, come dicevamo all'inizio, la vitalità e la direzione delle doti artistiche manifeste o quelle, al presente, potenziali del cinema italiano. Questa è la giusta stazione di partenza per una nuova, chiara e concreta politica cinematografica.

Dall'esame e dalla puntualizzazione delle doti artistiche, che rappresentano la materia prima, sia pure nobile, dell'industria cinematografica, e soltanto da esse, può derivare una chiarificazione sui quattro grossi problemi, che le discussioni hanno lasciato sino ad oggi sospesi tra le nuvole, e cioè:

1) *sui rapporti tra doti artistiche del cinema italiano e nuove strutture produttive cinematografiche (TV - mercato europeo);*

2) *sulla necessità di formazione di quadri intesi nel più vasto significato (culturali, letterari, tecnici, artistici, produttivi) e funzione del Centro Sperimentale per la Cinematografia, dei circoli del cinema e degli Istituti universitari del cinema etc;*

3)*sui nuovi compiti e sulle nuove strutture degli Enti di Stato, a direzione produttiva, in rapporto alla situazione cinematografica odierna svantaggiosa e incerta;*

4) *sui rapporti tra cinema e nuovi sviluppi politico-direzionali della vita italiana, in senso democratico (cinema e censura).*

Abbiamo posto in chiaro e, più volte, sottolineato le deficienze e le parzialità delle discussioni finora svoltesi sul cinema italiano, non per amore di polemica, che mai abbiamo stimato costruttiva, ma per esclusivo desiderio di contribuire a risolvere, in maniera unitaria e sufficiente, per ora esponendo soltanto riflessioni fatte in funzione del Centro — il problema del cinema che è una industria, la quale per raggiungere il suo optimum *commerciale, deve mantenere ben saldi e poggiati sul sicuro i suoi pilastri qualitativi: le doti artistiche.*

Lettura dell'immagine al cinema e alla TV

di *RENATO MAY*

La televisione ci si presenta come uno straordinario mezzo di diffusione, ma nulla ci consente ancora di scoprire in essa mezzi espressivi fin'ora ignoti.

René Clair

Ricerca di fattori differenzianti.

Quando si prenda in esame in modo non del tutto superficiale il problema dei possibili rapporti tra cinema e televisione, al di là degli opposti interessi della tecnica e della diffusione, ci si accorge facilmente che, nonostante ogni apparente analogia, cinema e televisione differiscono profondamente: tanto profondamente da infrangere con estrema facilità il luogo comune che vorrebbe considerare la TV come una sorta di sottoprodotto del film, e da differenziarne in conseguenza i modi espressivi e le reazioni degli spettatori. Non mi sembra tuttavia che uno studio sistematico sia mai stato condotto per trovare le ragioni di queste differenze. Così appare inspiegabile il fatto che la tecnica del racconto televisivo non riesca ad ereditare nulla dalle complesse ed esaurienti esperienze cinematografiche, così come altrettanto appare inspiegabile che, accertata sul piano dell'esperienza pratica l'inapplicabilità al racconto televisivo, delle regole e dei moduli del racconto cinematografico, si continui a sostenere un'analogia dei due mezzi che la pratica smentisce, o non si ricerchino i motivi di questa inapplicabilità.

Ho accennato agli interessi opposti della tecnica e della diffusione: si tratta di motivi che evidentemente rientrano nella considerazione di questi problemi solo dall'esterno ed in modo probabilmente contingente. Essi rappresentano tuttavia, oggi, il motivo più valido a cui ci si possa riallacciare per trovare i caratteri differenzianti dei due mezzi: converrà dunque inquadrare brevemente il problema.

I limiti del cinema.

I principi dell'analisi e della sintesi del movimento, trovano per il cinema un supporto tecnico nella registrazione fotografica delle immagini; il film nasce muto ed in bianco e nero. I successivi progressi della tecnica cinematografica erano così fatalmente legati alle limitazioni proprie della tecnica fotografica, che le successive conquiste tentavano di superare. Si può ricordare tra l'altro, a questo proposito, il limite costituito dal rapporto grana-sensibilità: l'emulsione fotografica non può facilmente superare il limite costituito da questo rapporto, perchè i due termini sono in funzione inversa l'uno dell'altro. Volendo diminuire la grana (ed ottenere quindi un maggior dettaglio) bisogna rinunciare ad una maggior sensibilità, e ove si richieda una maggior sensibilità, occorre aumentare la grana. Una soluzione a questo problema è stata data recentemente con l'adozione del sistema « Vista-vision » che consiste nell'aumentare la superficie sensibile all'atto della ripresa (processo su negativo) e ridurre poi questa superficie alla stampa, che avviene su standard normale, o proiettare lo standard maggiorato anche in positivo (processo negativo e positivo). La soluzione è oggi soddisfacente — specie in rapporto alla nuova esigenza di proiettare i film su schermo gigante — ma sarà certo superata il giorno in cui la registrazione elettronica che non soffre limitazioni di questo tipo avrà raggiunto un grado soddisfacente di perfezione tecnica e di praticità industriale e commerciale.

La teoria dell'antinaturalismo.

Comunque, per tornare alla prima età del film, si può ora ricordare come uno dei maggiori teorici del cinema, l'Arnheim, tentava di fondare un'estetica cinematografica partendo da esperienze di psicologia sperimentale, proprio sulla base dei limiti tecnici dei processi cinematografici, che l'esigenza espressiva dell'artista riusciva a superare utilizzando — per esprimersi — proprio le stesse limitazioni del mezzo. Così l'assenza di colore dell'immagine cinematografica diveniva astrazione simbolica del colore esistente in natura; la limitazione dei margini del quadro (inquadratura) diveniva carica emotiva dell'immagine rappresentata, raffrontata ad un mondo oggettivo supposto; la bidimensionalità diveniva ordine e disposizione figurativa degli oggetti rappresentati secondo una sintesi espressiva e prospettica lontana dalla realtà, eccetera.

Una simile teoria che indubbiamente ha dato luogo e corpo ad una tra le più interessanti problematiche del film, soffriva di due

punti deboli: la riduzione della critica cinematografica al di qua di una soglia psicologica (mentre l'estetica è al di là di questa soglia) e conseguentemente la necessaria fedeltà ai cosidetti « specifici filmici »; ed inoltre il pericolo di veder scossa alle fondamenta tutta questa impalcatura teorica, in rapporto ad una progressiva eliminazione tecnica degli elementi che differenziavano l'immagine filmica dall'immagine reale. Questo secondo punto — mentre il primo veniva facilmente attaccato da una critica più avveduta — segnava il decadere della teoria dell'Arnheim, man mano che la tecnica cinematografica progrediva.

Evoluzione del linguaggio filmico.

Ho creduto non del tutto superfluo ricordare questa teorica, perchè a mio avviso il progresso della tecnica cinematografica in questi ultimi anni può essere considerato sotto due aspetti distinti: progresso relativo alla qualità dell'immagine e progresso relativo ad elementi che in qualche modo possono influire sullo sviluppo del linguaggio cinematografico. Appartiene ovviamente al primo aspetto lo studio di nuove e più sensibili emulsioni, l'unificazione degli standards (la perforazione, le dimensioni del quadro, dell'internilea, della pista sonora ecc. Anche il Vista-vision rientra in questo particolare tipo di progresso tecnico). Appartengono invece al secondo i nuovi modi di presentazione dell'immagine (suono, colore, tridimensionalità, modifica del formato ecc. ecc.).

Ho già avuto occasione di rilevare (in « L'avventura del film ») che nei confronti di uno sviluppo storico del linguaggio del film, solo questo secondo aspetto conta, e che non sempre vi è stata una coincidenza tra le naturali esigenze di progresso del linguaggio cinematografico ed i tentativi di svilupparne la tecnica sotto la spinta di interessi in contrasto col fluire della storia. Un esempio eloquente è costituito dal duplice fallimento del tentativo di commercializzare un immaturo sistema di proiezione tridimensionale (il 3D o il « Natural-vision »), una prima volta per tentare di contrastare il passo allo sviluppo del film sonoro, ed una seconda volta per tentare di combattere la concorrenza commerciale della televisione. Il problema dei fattori differenziati tra immagine cinematografica ed immagine televisiva, si pone storicamente a questo punto, ed esso troverà una soluzione provvisoria ma soddisfacente nello sviluppo commerciale del cinema su grande schermo.

Il cinema su grande schermo.

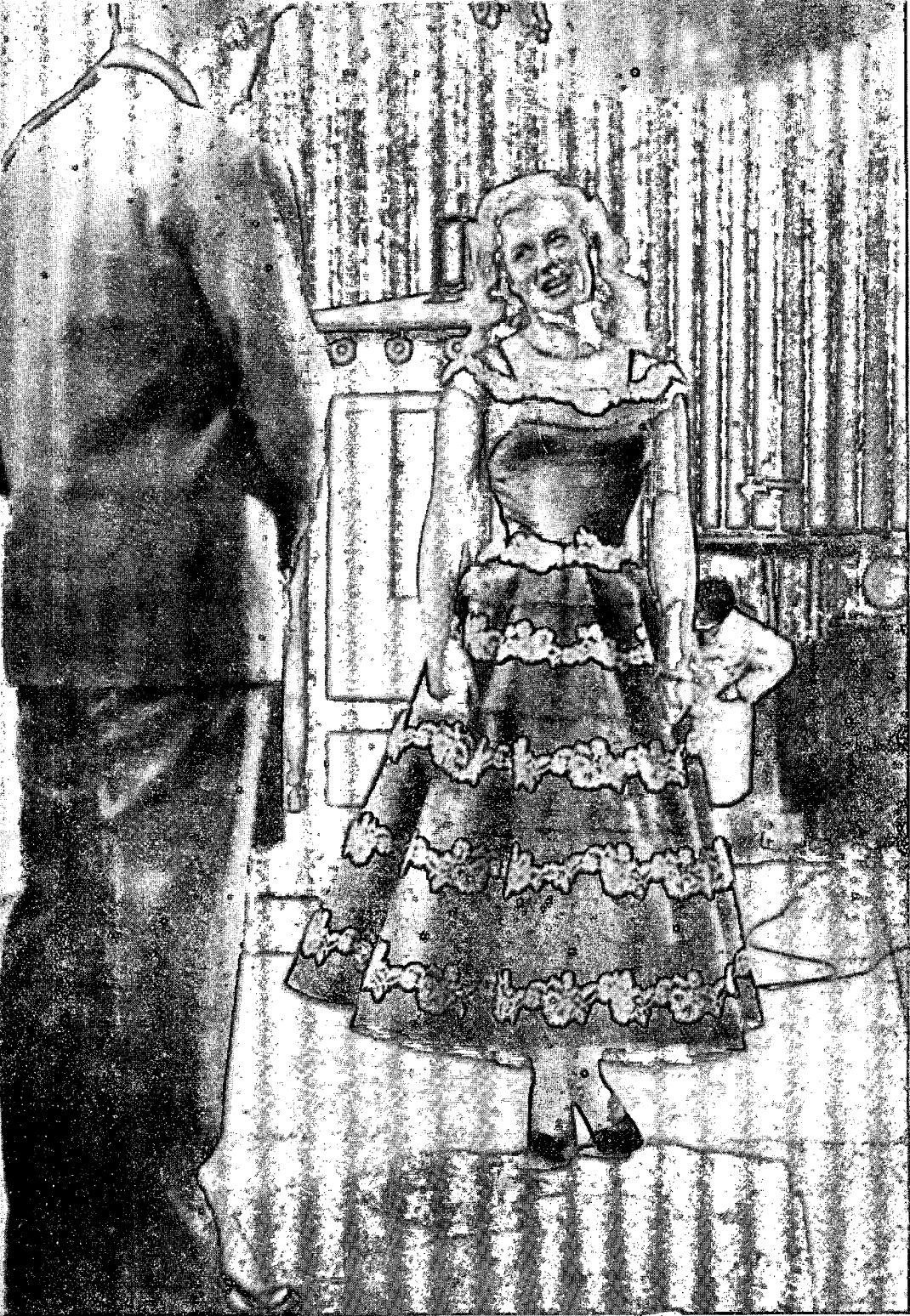
Sono spesso le idee più semplici quelle che godono di riflessi pratici più vasti e quelle che ad una più attenta analisi si rivelano maggiormente cariche di significazioni più profonde. Il cinema su grande schermo è appunto una di queste idee semplici: apparentemente semplici. La televisione è costretta per ora nei limiti dei teleschermi casalinghi: essa non può battere la concorrenza di immagini smisuratamente ingrandite. La televisione è costretta a sua volta ad impegnare uno spazio soggetto a limitazioni tecniche: se dunque si porta l'immagine cinematografica a lavorare in una zona al di là di queste limitazioni spaziali, la concorrenza risulterà impossibile. Chi ragionava a questo modo, molto probabilmente non si rendeva conto che il ragionamento stesso implicava conseguenze ben più serie di quanto non potesse apparire a prima vista. E intanto un nuovo orientamento si veniva determinando: l'abbandono del formato tradizionale e l'adozione di un nuovo formato con diverse proporzioni fra larghezza ed altezza del quadro cinematografico (formato « Cinemascope »). Ed anche su questo nuovo orientamento mi sembra che le idee non siano oggi ancora del tutto chiare. Perchè molti ancora confondono nella proiezione i concetti di grandezza assoluta e di grandezza angolare, o magari il concetto di grandezza col concetto di formato.

Gli angoli d'osservazione.

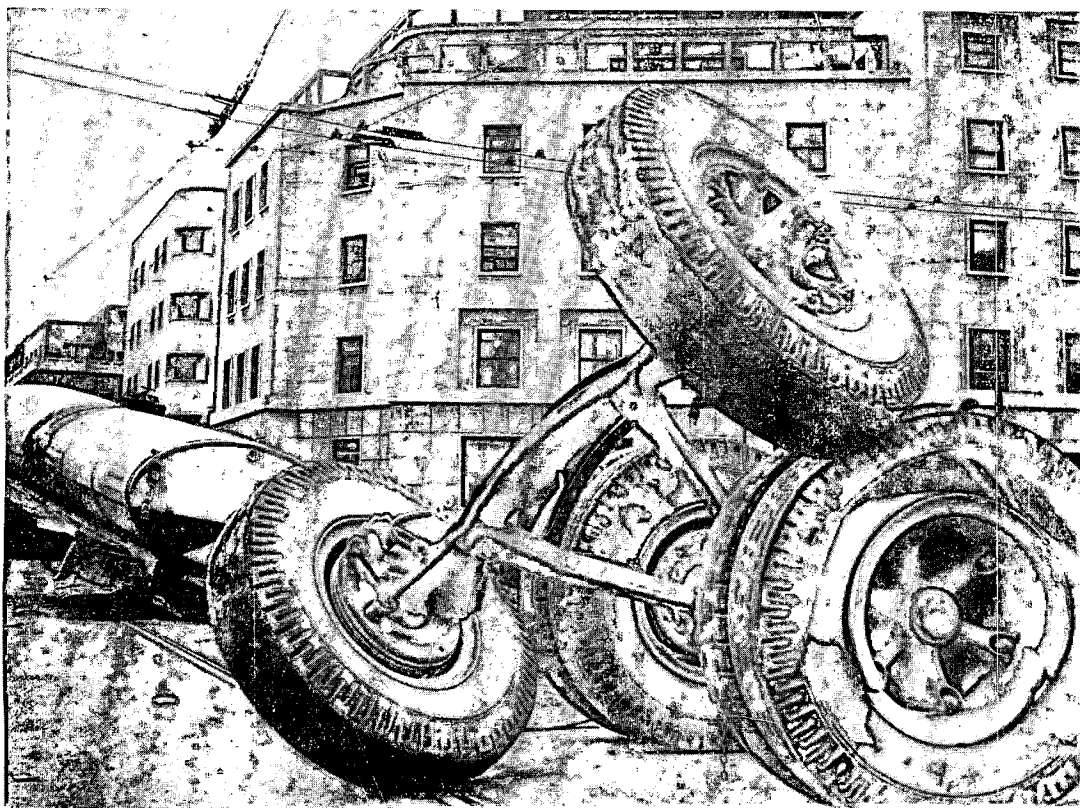
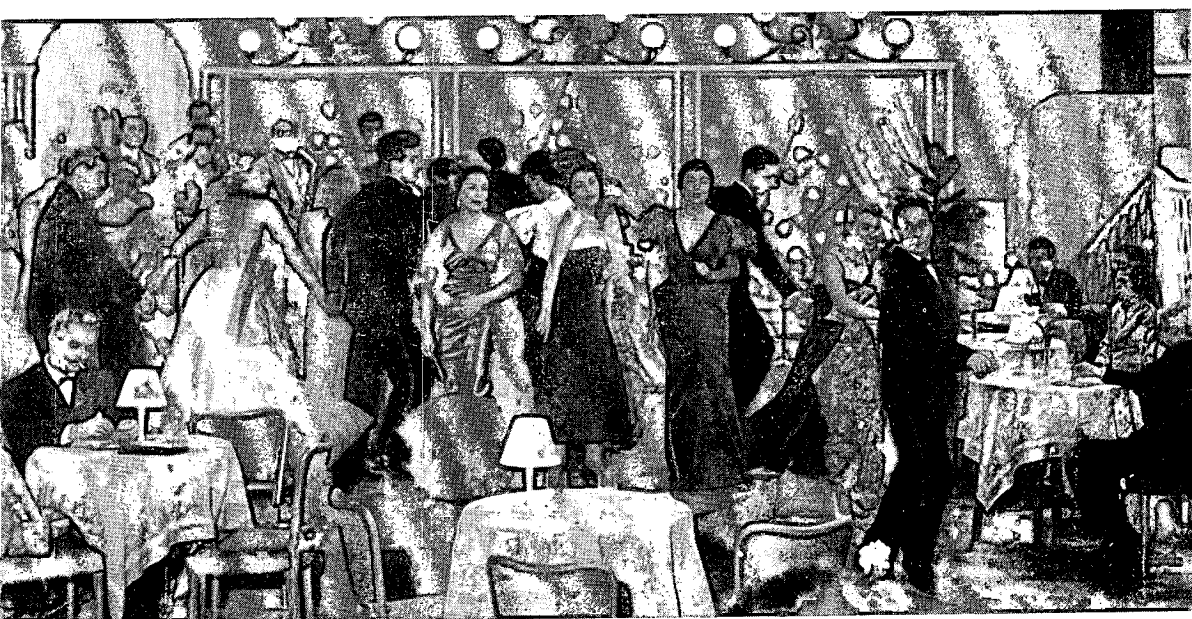
La proiezione (indifferentemente: cinematografica o televisiva) avviene secondo un certo angolo costante, al quale vengono automaticamente ridotti tutti i diversi angoli che si sono alternati nella ripresa (o nella trasmissione) in rapporto ai diversi obbiettivi impiegati. L'osservazione dell'immagine in movimento (indifferentemente sullo schermo cinematografico o sul teleschermo) avviene anche essa secondo un certo angolo. Non sempre (anzi: di regola mai) l'angolo di osservazione dello spettatore ha lo stesso valore dell'angolo di proiezione delle immagini.

Quanto alla grandezza assoluta delle figure essa è — nei limiti di uno stesso angolo di osservazione — praticamente indifferente: ciò che conta è in effetti la sola grandezza angolare .Tenendo fissa la grandezza angolare della proiezione — come avviene per la impossibilità pratica di variare la distanza fra schermo e spettatore nel corso della proiezioni stessa (l'effetto potrebbe anche essere ottenuto con l'adozione in proiezione di obbiettivi a lunghezza focale variabile, ma esperimenti fatti in questo senso sono stati

TV. La sala del regista (Pietro Turchetti) durante una recente trasmissione di *Telemacht*.

ORIGINALE TELEVISIVO: *Lo scialle,* di Raul Capra e Michele Galli (Elisa Pozzi e Giampaolo Rossi).

Il telequiz: Mike Bongiorno e Paola Bolognani in *Lascia o raddoppia?*, che rimane la più popolare trasmissione messa in onda dalla TV italiana.

PROSA ALLA TV: Paolo Carlini e Lea Padovani in *Romanzo* di E. Sheldon (da « Lo spettacolo televisivo » a cura di Angelo D'Alessandro).

L'INCHIESTA TELEVISIVA: *La strada è di tutti* (da « Lo spettacolo televisivo

TEATRO D'OPERA ALLA TV: Rosanna Carteri e Annamaria Canali in *Falstaff* di Giuseppe Verdi.

COMMEDIA MUSICALE ALLA TV: *Wunder Bar* di Robert Katscher.

rapidamente abbandonati) — la grandezza assoluta dell'immagine diviene una funzione della distanza di proiezione.

Un volto in primo piano su di uno schermo gigante può avere le effettive dimensioni della facciata di un palazzo, ma se la proiezione è sufficientemente distante lo spettatore lo ridurrà psicologicamente alle sue dimensioni naturali, accorciando idealmente la distanza che lo separa dal piano su cui la proiezione effettivamente avviene, a quei pochi metri che lo separerebbero dal volto osservato, come se questo avesse realmente le sue dimensioni naturali e fosse visto appunto sotto quello stesso angolo di osservazione. La proiezione in realtà ignora psicologicamente la superficie dello schermo, e l'occhio dello spettatore restituisce le immagini alle giuste distanze distribuite sui diversi piani, in funzione della loro variabile grandezza angolare. Il fenomeno è comune allo spettacolo cinematografico ed a quello televisivo, e chiunque può constatare personalmente il valore pratico di questa integrazione psicologica, mediante una semplice esperienza.

Le grandezze angolari e i formati.

Si osservino le immagini sul teleschermo al buio completo (in modo da non generare rapporti di grandezza relativa tra le immagini rappresentate sul teleschermo e gli oggetti presenti nella stanza) e quando l'occhio si sarà abituato alle immagini, si accenda improvvisamente la luce. Si potrà constatare con sicura sorpresa che le immagini sul teleschermo sono — in ordine alla loro grandezza assoluta — *molto più piccole* di quanto non si fosse apprezzato quando la stanza era al buio. Se si ripetesse questo esperimento con uno schermo cinematografico, si potrebbe certamente constatare all'opposto che le immagini sono realmente in cinema molto più grandi di quanto esse non vengano normalmente apprezzate a sala completamente buia (il primo piano che ridiventa così, grande come la facciata di un palazzo).

L'esperimento dimostra che nell'apprezzamento delle grandezze apparenti sullo schermo (così cinematografico come televisivo) il solo fattore che conti è la grandezza angolare. Di questa grandezza bisognerà tener conto nella relazione psicologica che si stabilisce tra le immagini e chi le osserva. Quando si parla di formato del teleschermo «« minore » del formato cinematografico, l'espressione è indubbiamente priva di senso. Così risulta priva di senso l'idea di uno schermo cinematografico « gigante » quando essa

non rifletta appunto una soluzione in un diverso formato: cioè in una diversità di rapporti tra larghezza ed altezza dello schermo stesso, tale da imporre allo spettatore un diverso valore dell'angolo di osservazione. E' probabile che i primi sostenitori del formato « Cinemascope » non si siano resi bene conto di queste differenze, almeno in un primo momento. Le loro considerazioni erano probabilmente molto più semplici. Sono pochi coloro che — in Europa — per mancanza di un'esperienza diretta, abbiano preso coscienza della crescente diffusione dei cinema « drive-in » negli U.S.A.

I cinema « Drive-in »

Il cinema « drive-in » è un cinema-parcheggio a carattere largamente popolare, che contrappone alla possibilità di assistere in poltrona nella propria casa ad uno spettacolo televisivo, la possibilità di assistere in pantofone, nella propria automobile e nella chiusa intimità della propria famiglia, ad uno spettacolo cinematografico. Potrebbe essere interessante notare, per una storia del costume, come il cinema, uscito già dall'epoca del muto dall'atmosfera popolaresca delle fiere di paese e dei Luna Park, ritorni in questo periodo di incertezza, alle sue origini, con gli stessi strumenti infantilmente psicologici dello sbalordimento per le nuove tecniche, all'atmosfera da Luna Park del « drive-in » dove — mentre si assiste alla proiezione (ci sono drive-in che fanno « all night show »: spettacolo tutta la notte e proiettano sei o sette film diversi intercalati con documentari, attualità, pubblicità ecc.) — si può cenare, svolgere operazioni bancarie o postali, e magari farsi smacchiare e stirare i calzoni.

Al « drive-in » si va per tempo — per assicurarsi un buon parcheggio — e prima che faccia buio a sufficienza per poter iniziare le proiezioni, gli spettatori nelle loro automobili sono intrattenuti in vari modi: si giuoca a « bingo » (una specie di tombola) e si ricevono premi. Altri premi sono corrisposti allo spettatore per invogliarlo a tornare (es. un piatto: tornando altre undici volte allo stesso « drive-in » si ricevono gli altri e si completa il servizio). Così il « drive-in » accoppia sagacemente negli Stati Uniti due passioni del momento: il cinema e l'automobile.

Ma — a parte l'interesse dal punto di vista del costume — a noi importerà osservare che la crescente difusione del « drive-in » non è stata certamente estranea all'orientamento del cinema ad un diverso formato: in fondo il cinemascope non è che il formato più

conveniente per una comoda osservazione dello schermo ed un totale impegno dello spazio disponibile, quando si osservi una proiezione attraverso il parabrezza di un'automobile. Così anche in questo senso, per quanto attraverso strade diverse, la teoria convalida la pratica, e da esigenze appunto di carattere pratico discende la opportunità dell'adozione di un nuovo formato dell'immagine cinematografica, in concorrenza con l'immagine televisiva che proprio in ragione dei propri limiti deve attenersi al formato tradizionale.

L'immagine televisiva può infatti essere osservata sotto un angolo limitato dallo standard televisivo adottato (la definizione, essenzialmente); l'immagine cinematografica in formato cinemascope offre invece la possibilità di lavorare entro angoli di osservazione smisuratamente più ampi. Dato che la distanza d'osservazione degli spettacoli cinematografici non aumenta in proporzione, aumentano le grandezze angolari delle figure rappresentate, e lo spettatore si pone automaticamente nella condizione psicologica di chi si sia avvicinato notevolmente allo schermo, al di là di quei limiti che lo standard televisivo non consente di sorpassare.

Ma queste considerazioni trasferiscono già il problema dei rapporti fra cinema e televisione, nei termini suggeriti da una materia specifica, dando nella differenza dei formati, quando ancora una larga parte della produzione cinematografica si affida ancora al formato tradizionale, il fattore risolutivo di una differenza strumentale che in realtà è molto più profonda. Abbandoniamo dunque le considerazioni sul formato, per tentare di rintracciare analiticamente questa differenza.

L'analisi degli stimoli ottici. Oggettività e soggettività.

L'immagine televisiva, come l'immagine cinematografica, costituisce uno stimolo alla curiosità ed all'interesse dello spettatore. La prima domanda che ci si può rivolgere è se curiosità ed interesse che emanano dall'immagine in movimento sullo schermo cinematografico e sul teleschermo siano della stessa natura, e costituiscano uno stimolo della stessa intensità.

Per trovare una soddisfacente risposta a questo interrogativo bisognerà anzitutto rifarsi a fattori psicologici più generali. Il primo e più importante di questi fattori è costituito dalla differenza fra oggettività e soggettività della visione. Esso si ricollega alla diversa funzionalità strumentale dei due mezzi, e si può enunciare genericamente così: poichè il cinema è l'oggettivazione di una

comunicazione, e la televisione è informazione immediata (non oggettivata, quindi) il film rappresenta il discorso dell'individuo che si rivolge alla collettività, mentre all'opposto la televisione rappresenta la voce della collettività che si rivolge all'individuo.

Questa fondamentale differenza è ovviamente indipendente dal genere o dal carattere dello spettacolo, e dalle sue possibilità in senso espressivo. S' chiaro che se l'individuo che si rivolge alla collettività ha temperamento d'artista, il suo messaggio parteciperà delle caratteristiche dell'opera d'arte. Ed è oltrettanto chiaro che il discorso della collettività al singolo, che si attua in televisione, avrà praticamente bisogno di un interprete che lo esponga. E se anche sarà inevitabile che questo interprete conferisca al discorso i suoi propri accenti, le sue proprie cadenze, le sue proprie inflessioni (se è un artista: la sua propria arte) la natura del procedimento non verrà mutata nella sua essenza. I processi della proiezione cinematografica: lo spettatore in presenza dell'oggetto (il film), sono improntati all'oggettività della visione. Il film come oggetto della visione è sempre eguale a sè stesso e suggestiona il singolo spettatore per via indiretta: esso non si rivolge mai ad uno spettatore, ma ad un pubblico, e la emotività del singolo durante la proiezione è condizionata dall'emotività collettiva del complesso degli spettatori presenti.

Lo spettatore cinematografico — anche quando la sua cultura specifica abbia reso veloce il suo tempo di lettura delle immagini sullo schermo (acuendo così le sue possibili facoltà critiche) — non può mai sottrarsi alle suggestioni collettive del pubblico, ed a queste partecipa emotivamente con tanta intensità, da essere magari commosso e costretto al pianto o al nodo alla gola da una proiezione che egli stesso, nello stesso istante, giudica scadente, retorica, deteriore. Al contrario i processi della proiezione televisiva (manca l'oggetto, che è sostituito dall'informazione immediata) sono improntati alla soggettività della visione. Il teleschermo si rivolge al singolo spettatore, ed alla sua sensibilità e psicologia individuale, risultando impossibile la formazione di una psicologia collettiva anche se alla proiezione assistono contemporaneamente molti spettatori.

Psicologia collettiva e stati di coscienza.

Vorrei a questo punto specificare cosa intendo per psicologia collettiva, poichè questa espressione potrebbe prestarsi a facili equi-

voci. Intendo per psicologia collèttiva l'armonico e simultaneo coordinamento degli stati di coscienza, che è cosa sostanzialmente diversa dalla formazione degli abiti mentali. L'abito mentale è infatti una conseguenza del coordinamento degli stati di coscienza. Un film, in un'unica proiezione, determina in chi assiste il coordinamento degli stàti di coscienza, ma perchè questi diventino abito mentale è necessario che la proiezione venga ripetuta innumerevoli volte, investendo larghi strati di pubblico, come appunto è possibile moltiplicando le copie di un film e le sue proiezioni. Se questo non avviene ed il processo non viene generalizzato, per quanto forte possa essere risultata la suggestività di un film, essa sarà rimasta circoscritta nell'ambito limitato dei pubblici che hanno assistito alla proiezione, ma non riuscirà a creare immagini psicologiche collettive e quindi abiti mentali.

La forza strumentale psicologica del mezzo televisivo, consiste invece nella simultanea moltiplicazione dell'immagine, dell'espressione, del gesto, illimitatamente, che può appunto portare così alla formazione di abiti mentali e di immagini psicologiche collettive senza la necessità di un passaggio attraverso stati di coscienza collettivi. Così la popolarità di certe trasmissioni televisive costituisce appunto un indice della formazione di abiti mentali e di immagini psicologiche collettive, senza necessità dell'attuarsi di legami temporali o spaziali tra gli stati di coscienza singoli di coloro che vi partecipano. Stabilita questa sostanziale differenza nella considerazione degli stimoli ottici che con diversa meccanica influiscono sullo spettatore cinematografico e sul telespettatore, esaminiamo più specificamente gli stimoli stessi dal punto di vista della loro natura ed intensità.

Grandezza, disposizione e velocità degli stimoli.

I fattori da prendere in considerazione sono la grandezza degli stimoli, la loro disposizione e la loro velocità. Per quanto riguarda lo loro grandezza ci si deve ovviamente riferire a grandezze angolari. Ho già rilevato a questo proposito la sostanziale differenza che corre tra cinema e televisione in rapporto alla differente grandezza angolare delle immagini. Ove fosse possibile prescindere del tutto dal contenuto d'interesse delle immagini, ci si potrebbe facilmente riferire alla nota legge di Weber-Fechner (la sensazione e lo stimolo stanno fra loro in un rapporto logaritmico) e concludere semplicemente che gli stimoli televisivi hanno secondo natura una

intensità notevolmente minore degli stimoli cinematografici. Ma la considerazione delle grandezze degli stimoli in Weber-Fechner riguarda quantità fisiche, e nell'esame di grandezze angolari il concetto di grandezza assoluta diviene, come abbiamo dimostrato, relativo.

Per esemplificare si immagini un'inquadratura realizzata con lo scopo di suscitare in chi osserva un sentimento elementare come la paura o il disgusto. Proiettando l'inquadratura in dimensioni sempre più ridotte è facile controllare sperimentalmente che la reazione dell'osservatore progressivamente si attenua, dando ragione alla legge Weber-Fechner, fino magari ad annullarsi nell'indifferenza completa. Ma questo esempio non riflette il caso della televisione perchè l'analogia è soltanto apparente. La tecnica della ripresa televisiva porta già ad una compensazione dei minori angoli di osservazione dei teleschermi rispetto al cinema, con l'adozione durante la ripresa, di obbiettivi a maggior lunghezza focale che rendono più pieno e più stretto il rapporto tra le figure distribuite sui vari piani.

Piani di ripresa e « tendenza » al movimento.

Una seconda soluzione empirica è stata adottata con una maggiorazione dei piani di ripresa, rispetto al cinema. Nel discorso televisivo il primo piano si adopera quando in cinema si inquadrerebbe in mezzo primo piano, il piano americano sostituisce la figura intera e così via. I piani cosidetti intermedi vengono adoperati malvolentieri; i campi lontani si utilizzano solo in funzione di totali: cioè solo per esprimere in complesso (es. la folla come elemento in sè, e non la folla come somma di individui che la compongono). Ma è chiaro che il procedimento empirico non risolve integralmente il problema. E' certamente acquisito che il minor angolo di osservazione porta tendenzialmente le figure ad « uscire » dal teleschermo per naturale espansione, mentre sullo schermo cinematografico le figure tendono ad « entrare ».

Un'esemplificazione di questo concetto è evidente se si considera il caso dei cosidetti « elementi impallanti » o di quinta. In un'inquadratura cinematografica ripresa in esterno la macchina da presa tende sempre ad inquadrare abbastanza da lontano, da includere ai margini del quadro un ramo d'albero, e se la natura non offre questa possibilità, la si crea chiudendo l'inquadratura con la classica e retorica « frasca » (che non riflette quindi un arbitrio o

un fatto di cattivo gusto, ma la più semplice soluzione dell'esigenza di esprimere questa tendenza delle figure ad entrare nel quadro cinematografico). Nella ripresa televisiva della stessa scena, il ramo d'albero costituirebbe elemento di disturbo perchè in contrasto col movimento naturale delle figure; la tendenza naturale della telecamera è invece quella di inquadrare più da vicino per far « uscire » la frasca dal teleschermo.

Ancora un problema di oggettività e soggettività.

Ma questa opposta tendenza delle figure nei due processi di realizzazione — cinematografico e televisivo — non esprime ancora pienamente il problema più generale dei rapporti interni tra le figure rappresentate: non si tratta in realtà di stabilire per una stessa materia, nei due casi, limiti diversi: si tratta invece di riconoscere diverse proporzioni tra le figure, e quindi diverse caratteristiche prospettiche. Quando nel racconto cinematografico si arriva fatalmente ad inquadrare due personaggi che parlano, lo schermo ci mostra — convenzionalmente, ormai — una inquadratura a favore del personaggio che parla, e che include nei suoi margini, di spalle, il personaggio che ascolta. Una soluzione simile nel racconto televisivo risulterebbe insopportabile proprio perchè l'inquadratura cinematografica ed il rapporto prospettico cinematografico tra i due personaggi non rispetterebbero l'esigenza di un diverso rapporto — televisivo — tra le due figure. Sul teleschermo l'area impegnata dalla figura del personaggio che parla risulterebbe « compressa » dalla fastidiosa invasione dell'area impegnata dalla figura del personaggio di spalle, e la espressività della rispresa ne risulterebbe diminuita. E' quanto avviene nel corso della trasmissione di film, costruiti appunto secondo rapporti e strutture cinematografiche che non tengono ovviamente conto delle differenze dei due mezzi.

Problema di rapporti — dunque — e, come si diceva, problema di oggettività e soggettività della visione. Perchè in una scena del genere il cinema sviluppa sempre la storia di due personaggi anche se per avventura ed eccezionalmente si dia il caso che la espressione consigli l'uso di inquadrature soggettive (la macchina da presa che si sostituisce all'attore osservando la vicenda coi suoi occhi, da un punto di vista « interno » rispetto alla vicenda stessa), mentre il mezzo televisivo svilupperebbe nello stesso caso la storia di « tre » personaggi: quello che parla, quello che ascolta, e

la telecamera che osserva. Così si può affermare che un film è tanto più rispettoso del linguaggio cinematografico quanto più fa dimenticare allo spettatore che esiste la macchina da presa ed un uomo che la governa, mentre una trasmissione televisiva è all'opposto tanto più rispettosa del proprio linguaggio, quanto più eccezionalmente la realizzazione fa dimenticare al telespettatore l'esistenza della telecamera e del narratore o — per dire la stessa cosa in altro modo — che la trasmissione si indirizza a lui personalmente ed individualmente.

Suggestività ed evidenza.

La traccia psicologica che l'immagine in movimento disegna nella coscienza di chi l'osserva, non è certamente indipendente dal contenuto d'immagine. Ma io sono convinto che — se non altro come conseguenza diretta di quanto è stato detto circa le grandezze angolari — anche la natura degli stimoli cinematografici e televisivi sia profondamente diversa. Lo si potrebbe se non altro dimostrare capovolgendo le argomentazioni e constatando come stimoli della «stessa» natura producano infallibilmente suggestioni diverse.

Nel linguaggio cinematografico il problema dell'espressività o della suggestività dell'immagine si pone in modo così imperioso da far relegare spesso in secondo piano — o a volte trascurare del tutto — il problema dell'evidenza delle immagini. L'evidenza dell'immagine in televisione è invece la sola caratteristica che soddisfi l'esigenza di una espressione immediata, ed essa si impone in questa nuova forma di linguaggio per immagini con altrettanta imperiosità, relegando a sua volta in un secondo piano il problema dell'espressività figurativamente intesa.

E' chiaro che questa nuova distinzione non vuol significare che il teleschermo debba rifiutare a priori una bellezza formale delle immagini che presenta: vuol dire soltanto che se si vuol andare alla ricerca di questa bellezza formale non si arriverà certamente alle soluzioni che lo schermo cinematografico ci ha abbondantemente fornito (il cielo pittoricamente carico di nuvole — per citare l'esempio più facile e grossolano — o la rigorosa composizione del quadro o della luce) ma bisognerà battere altre strade che comunque non subordinino alla bellezza l'evidenza.

Evidenza come bellezza.

Del resto nella stessa storia del film non mancano esempi famosi in cui l'evidenza dell'immagine diviene proprio elemento

di bellezza anticonvenzionale: si ricordi la fotografia apparentemente sciatta dei film di Chaplin e le immagini così poco ornate dei film neorealisti italiani del dopoguerra. A proposito dei quali si è arrivati persino a scoprire motivi di bellezza formale nel risultato fotografico di scarso rilievo tecnico ottenuto seguendo le riprese con pellicola scaduta di tempo. Nello stesso cinema — si potrebbe affermare — certi valori figurativi dell'immagine secondo rapporti armonici tradizionali, si accompagnano o all'espressione lirica (si pensi alla stupefacente poesia dell'*Uomo di Aran* di Flaherty) o al racconto epico (i film corali di Eisenstein, ad esempio). Non sembrerà dunque strana la nostra conclusione nei confronti di un mezzo come la televisione, che sembra rifiutare nella sua stessa natura lirismo ed epicità, per attenersi ad un più soggettivo e suggestivo rapporto che ha come essenziale termine di confronto l'uomo, nella sua personale individualità. Ed ancora una volta nel confrontare i due diversi linguaggi bisognerà concludere per una diversità di limiti non quantitativa, ma qualitativa.

(*continua*)

Cinema e Televisione nel mondo

di ANGELO D'ALESSANDRO

Tentare di presentare un panorama completo dei rapporti tra cinema e televisione, così come si sono andati configurando nel mondo, con particolare riguardo agli USA e al Regno Unito, ci sembra impresa alquanto ardua. Tali rapporti sono infatti in continua evoluzione e si può dire che non passi giorno che la cronaca non registri un fatto nuovo che è difficile valutare in tutta la sua portata, anche se la stampa — non sempre disinteressata perchè, a torto o a ragione, guarda alla televisione, e a quella commerciale in particolar modo, come ad una temibile rivale — ce lo presenta a volte con eccessivo rumore. E quanto è accaduto nel mese di marzo allorchè Henry Griffing, presidente della « Video Independent Theatres » che gestisce 79 sale cinematografiche nell'Oklahoma e nel Texas, annunciò la creazione di un circuito chiuso televisivo che si basa sulla trasmissione per cavo coassiale di un certo numero di film a teleutenti che abbiano pagato un canone di abbonamento (1).

Ora, a parte gli innumerevoli problemi di organizzazione, finanziamento e distribuzione che tale iniziativa comporta (è stato osservato che anche se tecnicamente non si tratta di trasmissione televisiva e quindi non ci sarebbe bisogno del permesso della « Federal Communications Commission » che controlla le trasmissioni radio-televisive negli Stati Uniti, pur tuttavia i telefilm potrebbero essere considerati trasmissioni di carattere televisivo, e in questo caso i distributori dovrebbero pagare agli attori le remunerazioni addizionali previste dalle Leghe sindacali; inoltre il finanziamento per la creazione di un simile circuito a New York si aggirerebbe sulla proibitiva cifra di 300 milioni di dollari; e, per finire, potrebbe essere ritorta sui suoi finanziatori l'accusa finora fatta invece dalle grandi case di produzione cinematografica alle tre più impor-

tanti reti televisive americane, la NBC, la CBS e la ABC, di aver creato un monopolio); a parte, si diceva, tutte queste difficoltà enormi che lasciano prevedere la limitazione del circuito a zone marginali degli Stati Uniti come appunto Bartlesville, c'è da chiedersi se la differenza tecnica della trasmissione sia sufficiente a far parlare di « grossa carta » nelle mani dei cinematografari nella partita con la televisione, e, cosa in cui mostra di credere persino uno studioso serio come il Perrini (2), di una forma di cinema ad uso domestico. La differenza, caso mai, consisterebbe nel tipo di programma trasmesso, un film. Ma cosa impedirebbe agli attuali organizzatori, magari per soddisfare une eventuale richiesta dei loro utenti, di trasmettere anche per cavo coassiale uno spettacolo « dal vivo »? Nulla, anzi è prevedibile che un bel giorno si arrivi anche a questo.

Perchè dunque parlare di cinema a distanza, invece di particolare forma di televisione? Questa l'obiezione dei fautori della vittoria della televisione sul cinema. Il fatto è che — impostata la differenza tra cinema e televisione e i loro eventuali punti di incontro su un terreno così labile come quello del tecnicismo (che è tutt'altra cosa della tecnica dello spettacolo che, facendo corpo con il modo con cui lo spettacolo è fatto, rientra nella sfera dello stile e dell'espressione), cioè del congegno che si mette in atto perchè lo spettacolo si verifichi e su quello della formula industriale e commerciale — la confusione diventa così grande da rassomigliare a quella biblica della torre di Babele. Ma procediamo per gradi; sull'argomento torneremo alla fine di questo nostro breve studio. Ora è bene cercare di sviscerare il più possibile la materia del rapporto tra cinema e televisione evitando le aprioristiche interpretazioni personali e facendo scaturire le eventuali osservazioni di carattere generale da precisi dati di fatto. Elenchiamo alcuni di essi, suddividendoli nei due tradizionali settori, produttivo (che a sua volta è di ordine economico, organizzativo, distributivo ecc.) e tecnico espressivo. Riguardo al primo abbiamo i seguenti elementi riferentisi al '56 e ai primi mesi del '57.

Nella seconda metà del '56 la società cinematografica americana Loew's Inc., casa madre della Metro-Goldwin-Mayer, entrava nel campo della TV con un ambizioso programma che prevedeva: la cessione per sette anni alla stazione televisiva K.T.T.V. di Los Angeles di 770 films a lungo metraggio e di 900 cortometraggi prodotti dalla Metro-Goldwin-Mayer negli anni passati dietro compenso di quattro milioni di dollari, pari a circa due miliardi e mezzo

di lire; l'acquisto di un quarto del pacchetto azionario della K.T.T.V. e di altre stazioni; la produzione di speciali programmi per la televisione. La Metro fu subito imitata dalla 20th Century Fox che vendette 390 suoi vecchi films per 30 milioni di dollari, pari a quasi 19 miliardi di lire, alla National Telefilm Associated acquistando nel contempo la metà delle azioni della N.T.A. La maggior parte delle altre case di produzione ha seguito l'esempio della Metro e della Fox ed ora giunge notizia che la stessa cosa sta per fare la Paramount.

In Inghilterra Sir Arthur Rank aveva ceduto alla TV americana cento suoi films per un milione di dollari fin dal dicembre '55.

D'altra parte si era verificato anche il caso inverso; infatti all'inizio del '56 la maggiore rete televisiva americana aveva acquistato il 50 per cento delle azioni della casa cinematografica americana Figaro Holding Company. E lo stesso fecero successivamente altre reti televisive americane. Anche tutte le altre nazioni fornite di reti televisive — come il Canadà, dove la televisione impiantata nel '52 ha avuto un tale rigoglioso sviluppo da entrare nel 70 per cento delle case (il Canadà conta 15 milioni di abitanti); l'Australia, dove la televisione è nata appena nel '56; la Francia, l'Italia, la Germania Occidentale — si sono ampiamente fornite di stocks non solo di telefilms, cioè di quei films a breve durata (30' circa) e a schema fisso, prodotti negli USA appositamente per la televisione, ma anche di vecchi films sia di produzione nazionale che estera, sopratutto americani. Più particolarmente, ecco come appariva la situazione in alcuni paesi dell'Europa Occidentale, nel gennaio di quest'anno:

Inghilterra — L'industria cinematografica inglese si è sempre opposta alle cessione di films alla televisione e l'Associazione degli esercenti cinema è fermamente risoluta a raccomandare ai suoi membri di non programmare films inclusi in un programma TV. Tuttavia si guarda con timore al numero crescente di film messi a disposizione della televisione da persone che non sono direttamente interessate nell'industria cinematografica e da case estere. E' attualmente all'esame una proposta di convenzione con la BBC e le compagnie televisive che sanerebbe la situazione permettendo alla TV lo sfruttamento di un numero limitato di film. E' da tenere presente inoltre che da qualche anno il cinema inglese ha preso l'abitudine di mettere a disposizione della TV degli estratti da film, più che

altro per pubblicità. Attualmente vi sono due programmi settimanali nel corso dei quali vengono presentate con commenti alcune scene di film in circolazione. Vengono affacciati dubbi sull'efficacia di tale forma di pubblicità, per cui si prevede che la materia sarà oggetto di revisione. L'impiego dei televisori nei cinema è piuttosto raro; casi sporadici si sono avuti in occasione dell'incoronazione della Regina e per quattro incontri di calcio. In generale il pubblico non è interessato ai programmi televisivi nelle sale cinematografiche perchè se la trasmissione TV gli è particolarmente gradita, preferisce seguirla davanti ad un televisore privato. Nei casi in cui un programma televisivo è presentato in una sala cinematografica, previo pagamento di un biglietto d'ingresso, è necessario ottenere una speciale autorizzazione governativa. Sebbene il costo del permesso sia stato finora irrilevante, non è molto facile ottenere tale autorizzazione.

Francia — La procedura per trasmettere films alla televisione è la seguente: 1) un distributore che desidera noleggiare un film alla TV ne informa la speciale commissione prevista dagli accordi intersindacali. La commissione interpella sia il produttore e il distributore del film, al fine di accertare che ambedue siano d'accordo sull'eventuale passaggio del film in televisione, sia le organizzazioni dell'esercizio, tanto quella francese che quella dei paesi limitrofi nei quali è possibile ricevere le emissioni della R.T.F.; 2) se le risposte sono favorevoli, la commissione autorizza la cessione del film alla TV. Il compenso viene determinato direttamente dalle parti. Il passaggio di un film in televisione, malgrado il parere contrario della commissione, può comportare la denuncia di tutte le commissioni di noleggio relative al film stesso sottoscritte dagli esercenti del film situati nella zona compresa nel raggio delle emittenti TV; 3) nessuna limitazione è posta alla fornitura dei cortometraggi o di estratti, non superiorie ai 300 metri di film a lungometraggio.

Olanda — La Nederlandsche Bioscoop-Bond e il Nederlandsche Televisie Stichting (l'organismo olandese di televisione) hanno firmato una convenzione che disciplina la utilizzazione dei film nei programmi TV. Le condizioni in base alle quali possono essere trasmessi films alla televisione riguardano specialmente i diritti d'autore e il periodo di tempo che deve intercorrere tra la prima rappresentazione pubblica del film e lo sfruttamento televisivo, fis-

sato in quaranta mesi o più. Per ogni anno possono essere noleggiati alla TV trentanove films di lungometraggio.

Lussemburgo — Nessun cinema presenta spettacoli televisivi. L'influenza televisiva sugli spettacoli cinematografici non può essere ancora valutata stante lo scarso numero di utenze private. Con la fine del 1956 potevano essere teletrasmessi solo uno o due films la settimana. Non esiste alcun accordo con la TV per la tutela delle sale cinematografiche.

Austria — Per quanto concerne le ricezioni televisive nelle sale cinematografiche sino ad oggi sono stati fatti solamente due esperimenti in un cinema di Vienna, in occasione della riapertura del Teatro dell'Opera. I risultati non sono stati soddisfacenti. La influenza che la televisione esercita sulle frequenze cinematografiche è ancora assai modesta tenuto conto dello scarso numero di utenze.

Svizzera — L'utilizzazione dei films raggiunge il 10 per cento del tempo di trasmissione per quanto concerne i lungometraggi ed il 30 per cento per i cortometraggi. I films utilizzati dalla televisione sono quelli per i quali è scaduta la licenza commerciale. Essi non possono essere proiettati che in forma episodica, in tre o quattro puntate di circa mez'ora ciascuna. Una convenzione, stipulata fra le associazioni professionali cinematografiche e la S.S.R., protegge i films commerciali.

Nel Canadà per una serie di fattori locali la televisione ha dato un incremento decisivo alla produzione cinematografica fino a quel momento soffocata dalla concorrenza della potentissima consorella americana (3).

Nelle nazioni dell'Europa Orientale a regime dirigistico il rapporto cinema-televisione non si è mai posto in termini di contrapposizione, perchè l'industria cinematografica ha il compito dichiarato di fornire programmi per il 50 per cento alla televisione. Nella Germania Orientale i films vengono proiettati contemporaneamente sugli schermi cinematografici e sui teleschermi (4). Questo incontro tra cinema e televisione, prima ancora che sul piano produttivistico, su quello del mercato e dell'esercizio, è in atto anche nella Germania Occidentale, dove esistono moltissime sale cinematografiche attrezzate per la ricezione su grande schermo di programmi televisivi. Il fatto è che in Germania la televisione non

viene concepita tanto come spettacolo per l'uomo solo, ma come spettacolo per nuclei di persone, per collettività. Lo stesso fenomeno si sta sviluppando nel Belgio e nel lontano Giappone (6). Notiamo che anche negli USA e in Inghilterra sono stati tentati esperimenti che lo sfruttamento combinato del mercato televisivo e di quello cinematografico e si è pensato per esempio che particolari films come *Riccardo III* potevano partire dal teleschermo per giungere attraverso una « lettura » individualistica al grande schermo di fronte alle masse. Alla prova dei fatti l'esperimento è fallito (7).

Ma tutti questi sono fenomeni marginali nell'alchimia dei rapporti cinema-televisione di fronte al fatto fondamentale, a cui abbiamo accennato sopra, del capovolgimento della posizione tenuta per molti anni dalla capitale del cinema con la vendita dei suoi prodotti filmsitici alla televisione. Soprattutto se teniamo presente che contemporaneamente si verificava un vero e proprio cambio della guardia nelle sfere dirigenti dei « trust » hollywoodiani. Darryl Zanuck lasciava la direzione della produzione Fox ed era sostituito da Buddy Adler. Nicholas Schenk si dimetteva dalla carica di presidente della Loew's e il suo posto era occupato da Joseph Vogel. T. L. Warner, pur restando ancora a capo del reparto produzione degli stabilimenti omonimi, cedeva il timone della ditta ad un gruppo capeggiato da Serge Semenko. Furono liquidati inoltre Jerry Wold, direttore della Columbia, e Dan Hartman della Paramount.

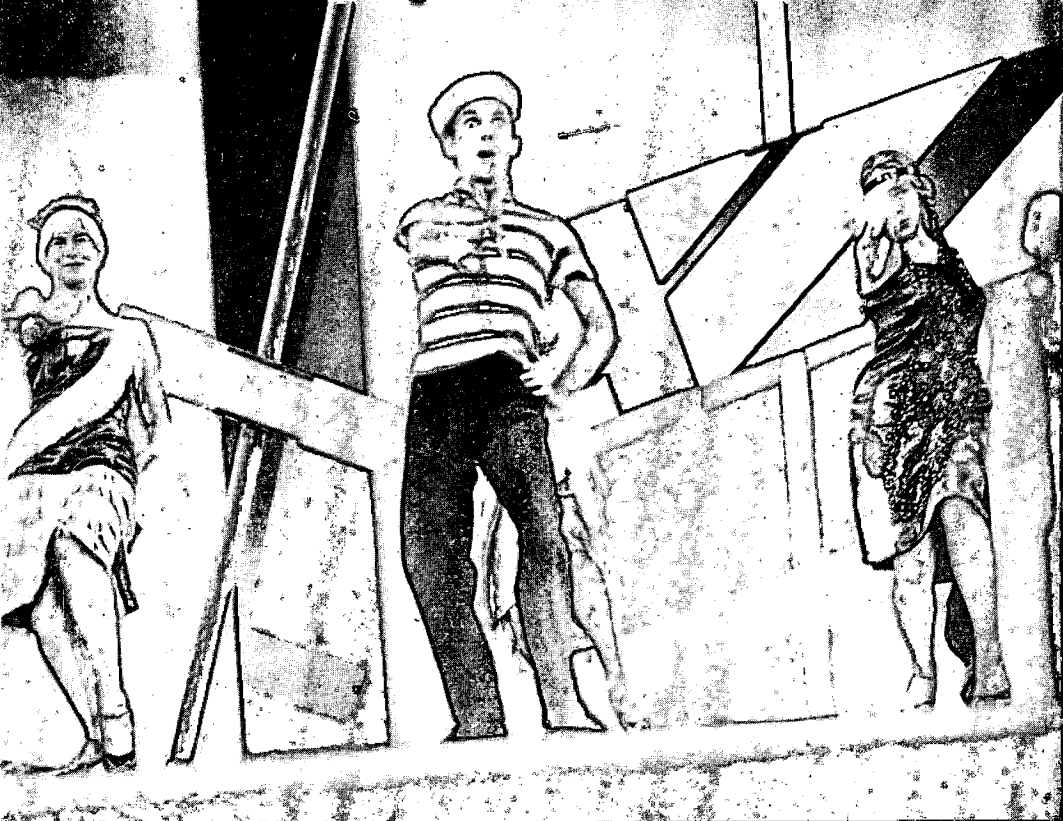
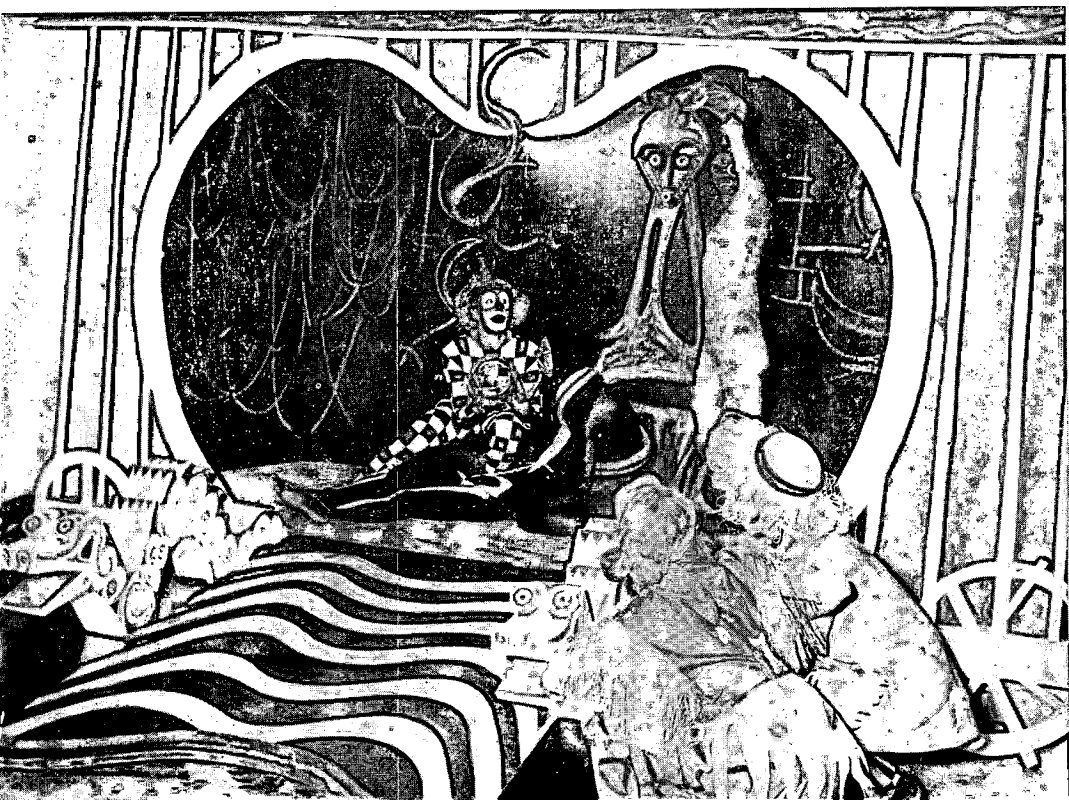
Questo cambio della guardia ha portato con sè nuovi orientamenti produttivistici. Alla formula del film commerciale a schema fisso, che aveva avuto la sua epoca d'oro durante la guerra, si è contrapposta quella del film d'eccezione, artisticamente curato e dotato di un significato, anche se puramente spettacolare e decorativo. Si sono avuti così i vari supercolossi come *I dieci comandamenti, Guerra e pace, Il re ed io, Il giro del mondo in ottanta giorni,* che hanno reso molto bene. Per esempio *I dieci comandamenti,* costato 14 milioni di dollari, cioè quasi nove miliardi di lire, e la cui lavorazione diretta da De Mille è durata cinque anni, incasserà, secondo calcoli attendibili, in vent'anni qualcosa come 100 milioni di dollari.

A questa situazione nel campo cinematografico fa riscontro nella televisione un cambiamento radicale nella impostazione dei programmi televisivi. Alla monotonia delle programmazioni rego-

lari alla stessa ora della settimana, dal livello medio estremamente mediocre e dalla breve durata, si va man mano sostituendo lo spettacolo d'eccezione della durata di tre ore. Una inchiesta condotta dal noto istituto Nielsen aveva mostrato chiaramente che dei dieci più importanti programmi americani di 30', solamente *The 64.000 Question* era adatto a tale durata. Perciò la NBC rinunciò ogni quattro settimane ad uno dei suoi programmi per allestire *Spectacular,* varietà con i più bei nomi del firmamento teatrale e cinematografico, della durata di 90'. La CBS rese periodico (una volta al mese, un sabato sera) il suo programma di un'ora e mezza, denominato *Jubilee* ed allestito con la presenza di note personalità come Judy Garland, Mary Martin, Noel Coward, ed inoltre mise in onda durante il '56 vari altri programmi della durata di 90'. Anche la ABC sul finire del '56 ha dato inizio alla messa in onda di lavori drammatici della durata di 90 minuti.

Un altro gruppo di fatti che lascia perplessi perchè, almeno apparentemente, contraddittori, è il seguente: durante il corrente anno 1957 è prevista dagli esperti la chiusura di cinque o seimila sale di proiezione negli Stati Uniti. Nello stesso tempo da un'indagine condotta nel febbraio scorso risulta che, contrariamente alle affermazioni dei sostenitori della TV, quest'ultima è in regresso negli Stati Uniti. Ciò confermerebbe il risultato di una statistica compiuta nella città di New Brunswick nello stato di New Jersey, considerata una comunità-tipo americana, sul finire del '56. In base a tale statistica il telespettatore medio nel '55 passava 13 ore alla settimana davanti al teleschermo, in confronto a 11 ore settimanali nel '56. Per converso, secondo una statistica ufficiale, è in aumento il numero di frequentatori delle sale cinematografiche che dal 1948 in poi era sceso paurosamente da 90 milioni di spettatori la settimana a circa la metà (8).

In Inghilterra la situazione si presenta in termini altrettanto confusi. Nel gennaio '56, venti sale del Lancashire furono messe in vendita a causa degli scarsi affari di questi anni dovuti alla concorrenza della TV. Una mezza dozzina di sale cinematogarfiche del circuito « Odeon » dovettero chiudere i battenti nel gennaio '57. Nel secondo semestre del '56 l'affluenza degli spettatori nei cinematografi britannici diminuì considerevolmente. Nel periodo indicato il totale dei biglietti venduti fu di 279 milioni, il 9 per cento in meno del corrispondente periodo del '55. Buona parte della

TELEINFORMAZIONE: cronaca televisiva dell'insediamento del Presidente della Repubblica Giovanni Gronchi (da « Lo spettacolo televisivo » a cura di Angelo D'Alessandro).

ZUKOR PRODUTTORE : *Male and female,* 1918 (Mildred Reardon, Gloria Swanson, Raymond Hatton).

Rebecca of Sunnybrook Farm, 1918 (Mary Pickford).

Heading South, 1918 (Douglas Fairbanks).

Zukor produttore: *Reaching for the Moon*, 1918 (Douglas Fairbanks).

De Mille con un gruppo di attori durante la lavorazione di *King of Kings*, prodotto da Zukor (1924).

colpa venne fatta risalire alla TV commerciale e particolarmente all'inizio delle trasmissioni nella zona di Manchester (9). D'altra parte l'I.T.A., che gestisce la TV commerciale in Inghilterra, non naviga in buone acque finanziariamente, tanto che il bilancio del '55-'56 è stato ridotto considerevolmente e si è dovuta rinviare l'attuazione dei programmi prestabiliti. Quanto all'indice d'ascolto nei primi mesi del '56, sia il settimanale irlandese « Radio Review » che l'autorevole « The Listener », edito dalla BBC, facevano notare che esso era diminuito. « Radio Review » sottolineava in modo particolare che i giovani preferiscono la radio perchè gli apparecchi sono più maneggevoli e perchè non è necessario star fermi davanti al teleschermo a fianco dei genitori. Secondo una inchiesta Gallup, di fronte alla asserzione della TV commerciale britannica secondo cui 640.000 case della zona londinese riceverebbero i programmi dell'I.T.A., Radio Lussemburgo ha potuto dimostrare che l'ascolto delle sue trasmissioni viene effettuato da sei milioni di famiglie, con punte che vanno sino ai dieci milioni. « The Listener » nel tentativo di giustificare il diminuito interesse del pubblico per la TV dava la colpa all'aumentato costo della vita.

L'elenco dei fatti apparentemente contraddittori continua: nel '56 le quattro maggiori società cinematografiche degli Stati Uniti denunziavano alla apposita commissione d'inchiesta contro i «trust» l'attività monopolistica delle reti americane. Le società cinematografiche chiedevano che venisse posto un limite alla libertà che le reti hanno attualmente di imporre i loro programmi alle stazioni private affiliate, le quali si trovano spesso nell'impossibilità di trasmettere programmi locali. Per converso, sempre nel '56, i rappresentanti dell'industria cinematografica americana erano ammessi a partecipare alla stesura del nuovo codice della TV cui stava attendendo la NARTB. Tale collaborazione, veniva sottolineato dalla stampa, aveva lo scopo di conseguire una unità di direttive tra cinema e televisione.

E passiamo all'aspetto più appariscente del rapporto cinema-televisione sul piano produttivo: la percentuale del « filmato » rispetto ai programmi dal « vivo » nel totale-ore di trasmissione televisiva nel mondo. Negli USA nel '56 tale percentuale (esclusi i film ceduti dalle grosse case cinematografiche) è aumentata dal 40 al 50 per cento. Il leggero declino di talune produzioni filmate verificatosi nel '55 aveva dato da pensare; ma quando si vide il programma fil-

mato di Phil Silvers ottenere maggiore successo del Milton Berle Show, dal « vivo », la fiducia nella celluloide e in Hollywood rinacque. Inoltre nel particolare settore del varietà, Hollywood nel '56 ha battuto New York, e ciò a causa dell'insufficienza degli studi televisivi di New York di fronte all'enorme programma da svolgere (così ad esempio *Studio One* è ormai il solo programma dal « vivo » della CBS che si produca a New York). Sino al '55 New York aveva il predominio nell'importante campo della produzione drammatica. Molti spettacoli però sono stati trasferiti a Hollywood ove la produzione può disporre di maggiore spazio, di grandi teatri con le loro attrezzature tecniche, e dove molte grandi personalità del teatro e dello schermo hanno la residenza. Questa trasformazione lenta ma sicura di Hollywood nel maggiore centro di produzione di spettacoli « dal vero » si è prodotta allorchè i magnati della celluloide hanno smesso di considerare la TV unicamente come un mezzo per la distribuzione dei films. Onde è vero che dodicimila tecnici non lavorano più nel cinema in seguito al ridimensionamento delle case di produzione, i cui profitti netti erano bassi per gli altissimi costi di produzione dovuti alla voce « spese generali » che sul bilancio di un film gravavano per il 40 per cento, ma è anche vero che questi tecnici sono stati subito assorbiti dalle compagnie televisive che lavorano a Hollywood e i cui pacchetti azionari, come abbiamo visto, sono, almeno per una certa quota, nelle mani degli stessi produttori cinematografici. In Italia, da calcoli da noi condotti per i programmi del mese di marzo, la percentuale del « filmato » risulta del 40 per cento. E dal 30 al 40 per cento oscilla tale percentuale nel resto del mondo.

Questi dati da noi raccolti riguardano il settore della produzione. Ora tentiamo di gettare un po' di luce sull'aspetto tecnico-espressivo del rapporto cinema-televisione. Sotto questo punto di vista l'intero problema può essere racchiuso nella domanda: è preferibile il programma filmato o quello dal « vivo » alla televisione? Quali di essi ottiene più successo, cioè soddisfa maggiormente il gusto del pubblico? Quale offre più garanzie sul piano artistico? La polemica tra i fautori dell'una e dell'altra forma di spettacolo televisivo è durata a lungo. Non abbiamo alcuna intenzione di prolungarla dato che la consideriamo inutile e barbosa. Sul successo dei programmi filmati o dal « vivo » non ci si può esprimere con sicurezza. A quello infatti di *Wide, wide wolrd* (10) prodotto da

Barry Wood pe rla NBC e trasmesso alle 16 di ogni domenica che presenta i vari impensati aspetti non solo del territorio USA, ma anche del Canadà e del Messico con un impiego enorme di capitali e di mezzi tecnici (si usano fino a 60 telecamere, 75.000 miglia di cavi e 100 trasmettitori-relais provvisori per convogliare i segnali oltre elevate montagne e attraverso deserti impraticabili), si contrappone quello dei documentari *The Twisted Crosse* (La croce uncinata) e *Nightmore in red* (Incubo rosso). Per quanto riguarda *The Twisted Crosse* trasmesso il 14 marzo del '56, questo programma fu seguito da 34 milioni di telespettatori, ciò che costituisce il più largo indice di ascolto riportato da un programma documentario su qualunque rete del mondo. Sorvoliamo poi sull'enorme successo riportato alla televisione americana dai vecchi films venduti dall'industria cinematografica (si pensi che il trionfale ritorno di Ingrid Bergman negli USA, culminato nell'assegnazione dell'Oscar per la sua interpretazione in « Anastasia », è in gran parte dovuto alla clamorosa accoglienza tributata dai telespettatori ai vecchi films della Bergman, come *Angoscia, Notorius,* ecc.), perchè è evidente che su di esso ha influito la fama che circondava la maggior parte di questi films.

Quanto all'Inghilterra, se è vero che il pubblico ha mostrato di gradire molto i lavori teatrali teletrasmessi (una brutta tendenza contro cui si è scagliato più volte il Grierson definendola « livellatrice delle coscienze », e ripresa purtroppo dalla televisione italiana), è anche vero che ha accolto in modo superiore ad ogni aspettativa la serie documentaristica *The World is Ours,* realizzato dalla British Broadcasting Corporation in collaborazione con l'ONU ed alcune sue agenzie specializzate sparse nel mondo. Così in Italia il successo dei telequiz non può lasciar passare in secondo piano quello, anche se in misura minore (ma non è dovuta forse allo sperimentalismo con cui è stato allestito e lanciato il programma?) di *La strada è di tutti.*

Per quanto riguarda la qualità, anche ammettendo l'alto livello tecnico raggiunto nelle trasmissioni dal « vivo », è innegabile che la facoltà di revisione, che è propria del filmato, bilancia a misura quel carattere di continuità e di genuinità che è una positiva qualità del programma dal « vivo ». E' per questo che in USA, e precisamente nel centro produzione TV di Hollywood, e in Inghilterra si adopera ora spesso un criterio che unisce le due qualità, della

continuità ed immediatezza e della revisione. Il lavoro da trasmettere viene provato per alcuni giorni come un normale spettacolo teatrale. Si ottiene come risultato il livello di una « prima », e questo prima di arrivare allo studio. Quindi lo si filma in tre o quattro giorni, usando la tecnica della produzione cinematografica. « Con questo metodo si ricava un profitto completo dal periodo di prove e gli attori, pur lavorando come gli attori del cinema, sanno della commedia in generale quanto ne saprebbero se fossero in teatro, e sono in grado di sostenere inquadrature della durata di dieci minuti ed anche di più. A questi vantaggi si aggiungano quelli della produzione cinematografica. Ogni scena può essere montata e tagliata quando è finita. E, se un'inquadratura è venuta male, può essere rifatta ». Sarebbe augurabile che anche in Italia si tentassero almeno degli esperimenti in tale senso.

A questo punto l'elencazione dei fatti, molto probabilmente incompleta, ha termine e si dovrebbe procedere alla loro interpretazione. Preferiamo, per non correre il rischio di essere smentiti ad una scadenza più o meno breve dalla realtà e per evitare anche l'accusa di categorismo, formulare solo alcune ipotesi. A noi sembra di non poter condividere l'opinione generalmente professata che da questa guerra di titani tra cinema e televisione dovrebbe nascere una nuova forma di spettacolo sulla cui natura è difficile pronunciarsi. Questa opinione presuppone infatti la continuazione a tempo indeterminato della lotta sul piano economico ed industriale tra cinema e televisione, e, per converso, la eliminazione delle differenze sul piano tecnico-espressivo, fino alla creazione di uno spettacolo che vada indiscriminatamente bene per l'uno e per l'altra.

Ora noi invece abbiamo la sensazione che, in un futuro forse non eccessivamente lontano, almeno negli U.S.A., si verificherà esattamente l'opposto, e cioè che economicamente e industrialmente si giungerà ad una fusione e comunque ad una forma di equilibrio, e, in quanto invece alla tecnica-espressiva, si perverrà ad una pluralità impressionante di forme di spettacolo, differenziate fra di loro a seconda delle caratteristiche del pubblico a cui verranno destinate e delle condizioni ambientali e psicologiche in cui lo spettacolo si verificherà. Infatti anche ad un superficiale lettore dei dati sopra esposti risulta che è in atto tra cinema e televisione la creazione di una tale rete di interessi che fra non molto sarà

ben difficile distinguere un « trust » cinematografico da un « trust » televisivo. Simbolo concreto di questo processo è la trasformazione di Hollywood da principale centro di produzione cinematografica del mondo nel più importante centro di produzione televisiva, non solo di telefilm, ma anche di programmi a ripresa diretta.

Chi è tagliato fuori da questa sfera di interessi è il piccolo esercizio cinematografico che gestisce le sale di periferia e quelle dislocate in villaggi e piccoli centri: le seimila sale che entro quest'anno chiuderanno negli USA appartengono quasi nella loro totalità a tale categoria e lo stesso dicasi per l'Inghilterra, la Francia e l'Italia. Si tratta quasi sempre di sale improvvisate e perciò inadatte allo scopo di offrire comodamente uno spettacolo: il loro costo di manutenzione era basso, non c'era alcuna convenienza, dato lo scarso potere di spesa del loro pubblico, convertirle in vere e proprie sale cinematografiche: di qui la loro fine inesorabile al sopraggiungere della televisione. Il fenomeno, pur essendo quindi di notevole interesse economico, non è affatto determinante e soprattutto non autorizza a formulare catastrofiche previsioni per il cinema.

Abbiamo detto che è già in atto una integrazione economica del mondo cinematografico e televisivo. Questo potrebbe portare ad una sorta di pianificazione di metodi produttivi da non confondere però con una pianificazione sul piano espressivo. Il pubblico americano (e il fenomeno si è verificato anche in Inghilterra ed è destinato a ripetersi in Italia, dopo il primo shock dovuto alla apparizione della televisione) va chiarendo le sue preferenze e definendo e stabilizzando le sue abitudini (12). Influiscono in questo processo di assestamento fattori psicologici legati alle particolarità psico-fisiche o biotipiche dello spettatore, alle caratteristiche di « categoria », al lavoro dallo spettatore svolto nella vita e ai suoi modi, al momento particolare vissuto dall'individuo in quanto tale e a quello storico-sociale del suo nucleo familiare e di « categoria » nell'ambito della storia nazionale. Tutta una serie di imponderabili molto difficilmente controllabili. Comunque, quando questo processo sarà finito, ci troveremo di fronte ad un pubblico fortemente differenziato che avrà operato la sua « scelta » anche nel settore dello spettacolo. Di qui la differenziazione dei prodotti da smerciare sul mercato.

A questo punto ci si accorgerà finalmente che non si possono porre differenze meramente esteriori fra cinema e televisione, tra « filmato » e « vero », immaginando insormontabili e inesistenti barriere estetiche tra l'uno e l'altro, perchè, qualunque sarà il procedimento tecnicistico seguito (ripresa diretta senza interruzioni, ripresa invece a brani lunghi come proposto dalla Miller, ripresa a brevissimi brani, ecc.), l'importante sarà costruire uno spettacolo sulla base delle particolari condizioni ambientali e psicologiche in cui si troverà lo spettatore coscientemente differenziato a cui esso è destinato. In altri termini, quello che starà dietro lo schermo (grande, piccolo, a proiezione, a ricezione di segnale, a cavo coassiale, ecc.) non avrà alcuna importanza per lo spettatore: l'importante è che il dialogo fra l'immagine e il lettore di essa si abbia nel migliore dei modi, perchè solo nella misura in cui esso si verificherà, il critico potrà definire lo spettacolo più o meno artisticamente riuscito (13).

---

(1) Il « Messaggero » di Roma dava la notizia con questo titolo: « Una scoperta sensazionale — Ideato un nuovo sistema per avere il cinema a casa ».

(2) Alberto Perrini: Nel match cinema-TV chi sarà messo alle corde? (« L'Arena di Verona », 11 aprile 1957).

(3) Vedi il discorso di David A. Dunton, presidente del consiglio direttivo della Radio-TV canadese in occasione dell'inaugurazione della Mostra nazionale di Toronto nel 1955.

(4)Vedi « Kirke und TV - '56 », n. 5.

(5) Vedi « FFF Press », 1956, n. 11.

(6) Vedi « Radio-TV », 1956, n. 626.

(7) Dai 15 ai 20 milioni di telespettatori secondo « The Times », e circa 25 milioni secondo il « Daily Express » assistettero alla trasmissione del *Riccardo III*. La trasmissione ebbe luogo sei ore prima che il film venisse proiettato in prima visione in un cinema di New York. Solo mezzo milione potette però vedere lo spettacolo a colori, mentre per il rimanente si è trattato di una ricezione in bianco e nero. La programmazione fu effettuata a titolo sperimentale e in edizione ridotta rispetto all'originale, allo scopo di poter in seguito controllare se il programma aveva sortito l'efficacia di una presentazione del tipo cinematografico. Da notare che, malgrado l'edizione fosse ridotta in modo tale da contenere la durata dello spettacolo in due ore e 38 minuti, in realtà la trasmissione durò tre ore a causa dei numerosi comunicati commerciali. Il programma era patrocinato dalla General Motors e trasmesso nella catena NBC.

Gli inserzionisti avevano pagato complessivamente mezzo milione di dollari per la pubblicità fatta durante la proiezione del film; la NBC aveva pagato 750.000 dollari (quasi 470 milioni di lire) per i diritti di proiezione cinematografica e televisiva negli Stati Uniti. Nella mutilazione arbitraria del lavoro e nella inserzione della pubblicità, oltre che nella privazione del colore, i motivi del relativo insuccesso dell'esperimento; onde ben a ragione Laurence Olivier ebbe a protestare violentemente per il « deplorevole » uso che la televisione aveva fatto della sua opera. (« The Times », 13 e 17 marzo 1956; « Daily Express », 12 marzo 1956).

(8) « Radio and TV Week », n. 11, 1957.

(9) In « The Times », 17 ottobre 1956.

(10) La ditta che patrocina questa trasmissione, la General Motors, paga ogni

settimana 125.000 dollari (oltre 78 milioni di lire). Tra le trasmissioni realizzate da W.W.W. segnaliamo: uno spettacolo sul Grand Canyon, esibizioni subaquee nella Florida, una ispezione alle celebri Carlsbad Caverns e la famosa sfilata del Martedì Grasso a New Orleans. E' interessante notare che affinchè gli americani potessero meglio identificare che si era veramente nella Florida per uno spettacolo che si svolgeva appunto in questa regione, si dovettero sradicare e piantare altrove 26 palme e dovendo presentare un minatore che si recava al lavoro cantando canti popolari di quella regione si imbarcò l'uomo scelto su un aereo trasportandolo 200 miglia più lontano in una miniera completamente diversa, soltanto perchè là le telecamere potevano lavorare meglio. La « finzione » tanto deprecata del filmato buttata dalla finestra rientra così dalla porta, mascherandosi con i caratteri del « vero ».

(11) Joan Miller: « La recitazione televisiva », in « Lo spettacolo televisivo », Edizioni dell'Ateneo, Roma, 1957.

(12) William Belson, membro della Audience Research Departement della British Broadcasting Corporation, ha condotto uno studio sugli effetti che l'avvento della televisione ha avuto sugli interessi e sullo spirito d'iniziativa della popolazione adulta che segue abitualmente le teletrasmissioni. Il primo dato accertato e quasi intuitivo è che l'introduzione della TV ha scemato senz'altro l'interesse dei cittadini per altre forme di ricreazione e di attività. Il fenomeno si è riscontrato non solamente nel campo dell'attività pratica (si è verificato un calo del 10 per cento), bensì anche, per quanto fa riferimento ad interessi potenziali dei singoli nei vari campi (calo del 5 per cento). La TV ha inoltre prodotto una contrazione nella frequenza degli atti spontanei di iniziativa (6 per cento). Cumulativamente, le perdite sostanziali di interesse e d'iniziativa nei primi anni in cui si possiede un telericevitore sono del 15 per cento circa. Nei primi due anni la perdita controllata sul piano dell'attività pratica si mantiene sul 14-15 per cento; negli anni terzo e quarto il calo è solo del 10 per cento; infine dal quinto al sesto anno la perdita risulta ridotta solo al 3 per cento. *Quindi nel giro di cinque anni si verifica un quasi totale ritorno alle abitudini, preferenze, interessi ed iniziative di un tempo.*

(13) Angelo D'Alessandro: « Il valore psicologico dell'immagine televisiva », in « Lo spettacolo televisivo », Edizioni dell'Ateneo, Roma, 1957.

I film

Recensioni di GIULIO CESARE CASTELLO, GIAMBATTISTA CAVALLARO, FERNALDO DI GIAMMATTEO, TULLIO KEZICH, ERNESTO G. LAURA, MORANDO MORANDINI, TINO RANIERI, CLAUDIO TRISCOLI

Guendalina

REGIA: Alberto Lattuada.

SOGGETTO: Valerio Zurlini. SCENEGGIATURA: Benvenuti, De Bernardi, Lattuada, Blondel. FOTOGRAFIA: Otello Martelli. MUSICA: Piero Morgan.

PERSONAGGI E INTERPRETI: *Guendalina*: Jacqueline Sassard; *ing. Guido Redaelli, suo padre*: Raf Vallone; *Francesca, sua madre*: Sylva Koshina; *Oberdan Pancani*: Raffaele Mattioli; *la madre di Oberdan*: Leda Gloria; *Bianchina Norman, l'amante dell'industriale*: Lilli Cerasoli. ALTRI INTERPRETI: Fanny Landini, Flavia Solivani, Loretta Capitoli, Decimo Cristiani, Tonino Cianci, Geronimo De Meynier, Piero Malò, Emanuele Pantanella, Fiorella Lavelli, Fiammetta Lovatelli, Titti Fabiani, Patrizia Tosi, Nadia Scarpitta, Leonardo Botta.

PRODUZIONE: Carlo Ponti Cinematografica. ORIGINE: Italia, 1957. DISTRIBUZIONE PER L'ITALIA: Cei-Incom.

Tutti coloro che hanno ambizioni satiriche nascondono in fondo al cuore una disarmata tenerezza. Basta un ricordo, o un'occasione propizia, perchè i sentimenti celati vengano a galla, senza parere. Lattuada non riuscirà mai ad affrontare grandi passioni, proprio per questo, ma avrà probabilmente la mano sempre felice nel comporre figurine di tenue disegno, impacciate e trepide dinanzi alla vita. I moralisti hanno il difetto (o il dono) dell'ingenuità. *Guendalina* contiene la storia di un primo amore, narrata limpidamente: è il caso in cui l'ingenuità è un dono.

Non trascureremo, tuttavia, l'altra natura del moralista Lattuada, quella che lo induce a trasformarsi spesso in un acuto indagatore del costume contemporaneo. Quando fa il moralista, e tenta la satira (si veda *La spiaggia* - 1954), egli ha intenzioni precise, gliene va dato atto. In quel film « balneare », coglieva il bersaglio più volte, con forza notevole, e con un piglio risentito che non era facile da trovarsi allora nel cinema italiano. Ma quali sbocchi avrebbe avuto una tendenza del genere? Nel quadro del « realismo borghese », di questa minuta analisi della classe dominante che alcuni dei nostri registi andavano (e vanno) conducendo, quale posto si sarebbe potuto riservare alla crudeltà e alla insofferenza di Lattuada, se poi lo stesso Lattuada non riusciva a liberarsi dallo schematismo moralistico e da una certa goffaggine espressiva? Bisognava attenderlo a nuove prove per giudicare meglio. Giunse *Scuola elementare* (1955), giunge ora *Guendalina*. Si comincia a capire.

Si capisce per esempio che il difetto di quell'opera senza dubbio importante che fu *La spiaggia* (più importante del *Cappotto* - 1951 - ci

ostiniamo a dire) stava non tanto nello schematismo moralistico e nella crudeltà satirica eccessiva, quanto nella mancata fusione fra la satira e il sottofondo tenero e intimista del temperamento di Lattuada. Annamaria restava una patetica sgualdrina (nel cinema italiano abbondano le sgualdrine patetiche) sebbene servisse a condannare l'ipocrisia di tutta una classe sociale. L'intenzione irriverente — « una prostituta è meglio di voi » — avrebbe dovuto essere sviluppata sino al limite, con spavalda coerenza; ma Lattuada non seppe rinunciare a quell'altra faccia della medaglia che gli era più cara, e si lasciò sedurre dalla simpatia per il personaggio, naturalmente patetico perchè indifeso.

Scuola elementare ripropone il tema con le sue due facce: la canzonatura del mondo degli affari e l'omaggio reso alla abnegazione degli umili. Non si tratta di prostitute questa volta, ma di maestri elementari; però il meccanismo rimane eguale. E funziona con minore agilità, poichè da una parte le intenzioni satiriche si stemperano in un umorismo volgare (si ricordino i *gags* di pessimo gusto imbastiti sulla storia della « camicia-mutanda ») e dall'altra la simpatia per gli umili si esprime con toni dolciastri e pesanti (si pensi alla festa della premiazione). Questa borghesia italiana diventa agli occhi di Lattuada un mostro inafferrabile.

Come sempre accade, il problema tematico si trasforma in un problema di linguaggio. Comunicare con le immagini una particolare idea della società è difficile quando non esistano un rigore concettuale e una ispirazione unitarie. Nella *Spiaggia*, lo stile del regista si giovava di una secca rapidità di tocchi ogniqualvolta la satira emergeva dal racconto (erano ottime le sequenze balneari). In *Scuola elementare*, invece, la mancanza di un vero e proprio centro drammatico si traduceva in un linguaggio formalmente pulito (Lattuada è un tecnico molto sensibile, in ogni caso) ma anonimo, privo di vita. Con *Guendalina* siamo su un piano diverso, sia dalla incisività linguistica di alcune parti satiriche della *Spiaggia* sia dalla fredda accuratezza di *Scuola elementare*. E' avvenuto qualcosa, in Lattuada, che supera quelle due esperienze. Accortosi di non possedere ancora la spietata lucidità necessaria per condurre a fondo una satira di costume sulla borghesia italiana, ha puntato le sue carte di « critico » sull'indagine distaccata di un ambiente, vietandosi il tono sferzante del moralista (da qui si sviluppano i rapporti fra l'industriale milanese e la moglie, in procinto di separarsi). Convintosi che l'atteggiamento patetico poteva tradirlo, per la tendenza a effondersi senza freno e, forse, senza vera commozione, ha preferito indugiare su toni più lievi e garbati (e così può nascere il personaggio di Guendalina adolescente, dura, autoritaria e dolce in una serie di passaggi psicologici che la scoperta dell'amore rende plausibili come mai era accaduto in un film del « realismo borghese »).

Trovate queste due nuove basi su cui lavorare, il regista è andato avanti metodicamente. Aveva dinanzi a sè una strada sgombra da ostacoli, i problemi dello stile potevano anche non preoccuparlo. Infatti, essi sono stati risolti nell'unico modo logico, secondo una stretta e naturale aderenza al tema. *Guendalina* è, da questo punto di vista, uno dei film stilisticamente più puri di Lattuada.

Non poteva non esserlo. Lo è perchè l'amore di Guendalina per Oberdan evita ogni forzatura grossolana e si mantiene quasi sempre sulla linea di un delicato pudore: a una ragazza che ha addosso una patina così squillante di finta spregiudicatezza (e vedremo perchè il regista ha fatto bene a dipengerla così) si addiceva l'incontro con un giovane come Oberdan, semplice e timido; nel contatto fra due temperamenti di questo tipo, la supremazia di Guendalina era destinata a sciogliersi a poco a poco per rivelare una acerba anima femminile che la famiglia stava per corrompere; e per conseguenza la casta dolcezza dell'idillio non è la solita retorica immagine di un « primo amore » ma il frutto di una evoluzione impostata esattamente allo inizio e seguita con sicura sensibilità di fase in fase, sino al culmine della parabola (l'abbraccio dei ragazzi sul tetto del pullman) e poi sino allo scoppio del dramma nel finale (l'addio alla stazione e il pianto di Guendalina).

Lattuada, è evidente, si trova a proprio agio con una materia che stimola la sua profonda tendenza all'intimismo senza costringerlo ad alzare la voce. Anche la scelta dello ambiente e del clima ha il suo valore, giacché una storia come questa non avrebbe potuto svolgersi altro che alla fine di una stagione balneare, sulla spiaggia deserta di Viareggio, quando nell'aria si avvertono i primi brividi dell'autunno. C'era il pericolo che l'accostamento riuscisse facile e quasi simbolico (un idillio che subito muore, una situazione familiare giunta sull'orlo della rottura, la tristezza del distacco), ma il regista ha avuto il buonsenso di non insistervi oltre quel tanto che gli occorreva per definire meglio gli stati d'animo. L'ambiente gli offre tutto il necessario, nulla di più.

Anche la famiglia offre a Guendalina il necessario sfondo per la definizione del carattere. Ma non allo stesso modo. Padre e madre sopportano interamente il peso dell'indagine che il regista conduce sulla borghesia: lui, industriale indaffarato come debbono esserlo gli industriali, trascura la moglie che gli è venuta a noia; lei, che ha subìto a lungo con rassegnata dignità le avventure del marito, insorge, chiede la separazione legale. La famiglia traballa, chi ne soffre è Guendalina abbandonata a se stessa. Il quadro, tutto sommato, è banale; per quanto volonterosa, l'indagine risulta scialba e faticata, assai poco rivelatrice.

Ci troviamo, ancora una volta, dinanzi alla mancata fusione delle due tendenze che convivono in Lattuada. Tuttavia, con un vantaggio rispetto ai tentativi precedenti. Il « mondo » borghese non ha, è vero, nulla che possa interessare e denuncia gravi deficienze degli sceneggiatori e del regista, che lavorano sul sentito dire con fiacca fantasia, ma possiede il merito — indiretto — di creare intorno a Guendalina una serie di giustificazioni al suo piccolo snobismo di ragazza ricca che ha tutto dalla vita e che vorrebbe tutti gli altri ai suoi piedi, lei che si può permettere qualsiasi capriccio. Uno sfondo così delineato pone il personaggic nella situazione adatta per reagire alla ingenuità di Oberdan, il figlio del bagnino, e per vivere l'esperienza del primo amore con le impuntature, i ripicchi e gli slanci che possono sollecitare nel verso giusto l'ingenua tenerezza espressiva del regista. Se non fosse esistita quella fa-

miglia alle spalle di Guendalina, l'idillio avrebbe avuto meno piccante sapore, minor precisione di toni, una maggiore e più corriva fragilità. Il contrasto fra padre e madre ci lascia indifferenti (e la madre lagnosa talvolta suscita persino fastidio), ma senza la sua continua presenza non avremmo avuto la scoperta di Guendalina.

A contatto con certe psicologie borghesi naturalmente deboli, l'intimismo è, dunque, uno strumento espressivo che ha ancora molte possibilità, quando lo si maneggi con la spontanea delicatezza di un regista che di questo ha fatto la sua seconda (e, forse, più autentica) natura. La lunga sequenza in casa di Guendalina malata, allorchè i due ragazzi cominciano veramente a conoscersi e a confessarsi ne costituisce una delle prove migliori, sostenuta da un linguaggio sobrio e carezzevole al tempo stesso, ritmato da pacati movimenti e da scatti improvvisi (Guendalina, che ha capricciosamente indossato la stettra maglia di prova delle danzatrici, si abbandona al piacere di una maliziosa figurazione, passetti, piroette, calcolati languori sull'onda del ballo), da primi piani immersi nella penombra, da poche battute di dialogo che tradiscono il lieve affanno degli animi adolescenti. L'unico errore è quella lenta panoramica che, partendo dal volto di Oberdan, percorre le linee flessuose del corpo di Guendalina, con un compiacimento (ed una insinuazione) qui proprio fuori posto. Lo notiamo perchè ci pare che questo nuovo Lattuada non abbia saputo del tutto liberarsi (ci sono altri esempi nel film: si osservi l'insisenza sulle gambe delle ragazze in bicicletta, all'inizio) da un certo suo umore libertino che si sfogò gustosamente nell'episodio degli « Italiani si voltano » dell'*Amore in città* ma che in questa sede frantuma la compattezza dell'atmosfera.

Le stravaganze estemporanee sono il pericolo più insidioso per il regista: ne vedemmo moltissime nel *Cappotto*, nella *Spiaggia*, in *Scuola elementare*, ed erano tutte forzature o satiriche o vagamente licenziose, che apparivano alquanto fine a se stesse, e che, ritrovandole qui, ci hanno l'effetto di sottolineature fuori tema. Non avendo la perfetta sicurezza del gusto che si trova in artisti più immediati di lui, Lattuada, temperamento riflessivo e complesso, ha bisogno di scontare i suoi errori poco alla volta. Non azzecca nulla al primo colpo, l'elaborazione è sempre lunga e si trascina da film a film. *Guendalina* rappresenta, come si è visto, uno dei passi più decisivi in questo senso, la massa delle scorie si è notevolmente ridotta, gli errori di gusto sono episodici, in fondo trascurabili. L'unica cosa importante che rimane ancora inespressa è l'indagine sulla borghesia: si sa d'altra parte che qui sta il rovello inappagato di molta parte del cinema italiano contemporaneo. Anche Lattuada risente gli effetti di una difficile situazione generale, che ha radici nella cultura, nella società e nelle stesse tradizioni del nostro cinema (i « telefoni bianchi » continuano ad essere nefasti anche a distanza di tempo).

Per il resto, per il racconto dell'idillio, va detto che Lattuada utilizza sapientemente l'apporto della collaborazione che s'è organizzato intorno. Cominciando dalla recitazione dei protagonisti (Jacqueline Sassard dà a Guendalina un fisico, movenze

e grazia appropriatissime, mentre Raffaele Mattioli sostiene il personaggio di Oberdan con bella disinvoltura), passando per la morbida fotografia in bianco e nero, finendo con la musica descrittiva e discreta, di buona struttura jazzistica. Sono pregi di regìa che meritano di essere sottolineati, perchè valgono a completare il ritratto di un regista scrupoloso come pochi, dotato di una intelligenza tecnica di cui forse solo un Antonioni dispone, fra gli italiani, in così ampia misura.

f. d. g.

Giant

(Il gigante)

Regia: George Stevens.

Soggetto: *dal romanzo omonimo di* Edna Ferber. Sceneggiatura: Fred Guiol *e* Ivan Moffat. Fotografia: (*Warnercolor, schermo panoramico*): William C. Mellor. Musica: Dimitri Tiomkin. *Canzoni*: *« Giant » e « There's Never Been Anyone Else But You » su versi di* Paul Francis Webster *e musica di* Dimitri Tiomkin. Arredamenti: Ralph Hurst. Costumi: Marjorie Best.

Montaggio: William Hornbeck.

Personaggi e interpreti: *Leslie Benedict*: Elizabeth Taylor; *Bick Benedict*: Rock Hudson; *Jett Rink*: James Dean; *Marta Snythe*: Jane Withers; *Zio Bawley*: Chill Wills; *Luz Benedict*: Mercedes McCambridge; *Luz Benedict II*: Carroll Baker, *Jordan Benedict III*: Dennis Hopper; *Angelo Obregon Jr.*: Sal Mineo. Altri interpreti: Judith Evelyn, Paul Fix, Rodney Taylor, Earl Holliman, Robert Nichols, Alexander Scourby, Frank Bennett, Charles Watts, Elsa Cardenas, Carolyn Craig, Monte Hale, Mary Ann Edwards, Sheb Wooley, Victor Millan, Mickey Simpson, Pilar del Rey, Maurice Jara, Norcen Nash, Napoleon Whiting, Ray Whitley, Tina Menard.

Produzione: George Stevens, produttore associato: Henry Ginsberg. Origine: U.S.A., 1956. Distribuzione: Warner Bros.

La confusione fra « grosso » e « grande » è ancora all'ordine del giorno nel campo della letteratura d'intrattenimento, dove la moda lanciata una ventina d'anni or sono da *Via col vento* continua a dare frutti. Chiedete a qualsiasi persona del mestiere, editore o libraio, quali volumi fanno sempre registrare tirature e vendite rispettabili: vi sentirete rispondere con i titoli dei romanzi di cinquecento e più pagine che hanno dato luogo, negli ultimi mesi, a clamorose riduzioni cinematografiche. Si tratta per lo più di libri americani che rispecchiano le regole di un genere ben definito, sono narrazioni interminabili, di ispirazione ottocentesca, che seguono la vita dei personaggi attraverso interi decenni e percorrono le tappe tradizioni della « cavalcade »: fidanzamenti, matrimoni, battesimi, rovesci familiari, incidenti e decessi. Lo spirito reazionario, che Gramsci riconobbe nel *Fabbro del convento,* alligna generalmente anche in questi « romanzi-fiume », per fedeltà verso l'archetipo (*Via col vento* è uno dei libri più forcaioli che siano mai stati scritti, contiene perfino un'esaltazione del « Ku-Klux-Klan ») e per rispetto dei propri lettori (un pubblico borghese medio, fatto per lo più di signore sfaccendate e ammalate di bovarismo).

Sul terreno di questo genere narrativo fiorì, a suo tempo, l'analogo genere cinematografico, con la semplice traduzione in immagini di *Via col vento*. Da allora vi sono stati innumerevoli, e sempre dannosi, scambi fra le due correnti: sicchè da una

parte abbiamo una letteratura commerciale ed effettistica, che strizza l'occhio ai produttori; dall'altra, un cinema impelagato nelle più banali secche del romando pseudopopolare. Il « film-fiume », che per un certo tempo era scomparso dagli schermi, ritorna ora all'ordine del giorno come scudo contro l'avanzata della TV. La battaglia del « wider and deeper » (più ampio e più profondo) si è spostata dalle dimensioni degli schermi (che ormai non impressionano più nessun pubblico) alle proporzioni del racconto. Si tenta di strappare lo spettatore alla TV offrendo, al cinema, ciò che lo schermo di famiglia non potrà mai dare per la limitata estensione del suo quadro visivo e per la natura stessa dei suoi programmi: film grossi, a vistosi colori e a visione panoramica, con molti attori di primo piano. Le batterie della nuova offensiva si chiamano *Guerra e pace*, *I dieci comandamenti*, *Raintree County*, *Addio alle armi* e *Il gigante*.

Non c'è dubbio che Edna Ferber, scrivendo *Il gigante*, pensava già al film che ne sarebbe stato tratto. Nella carriera di questa scrittrice ormai settantenne si avverte a ogni passo una sottile complicità col cinema: da *Cimarron* a *Show Boat*, da *Saratoga Trunk* a *So Big*, la Ferber ha rifornito di continuo Hollywood con canovacci di successo (per non parlare delle pungenti commedie scritte in collaborazione con George S. Kaufman, da *The Royal Family* a *Dinner at Eight* e a *Stage Door*). Con *Il gigante* la Ferber ha voluto creare un *Via col vento* del Texas, dove la piantagione di Tara diventa il « Cattle Kingdom » di Reata e gli indemoniati Rhett Butler e Scarlett O' Hara si trasformano, come marito e moglie, nel rude Bick Benedick e nella volitiva Leslie. Si potrebbe osservare, a questo proposito, che il conformismo della letteratura d'intrattenimento ha fatto ancora passi notevoli: la cinica ribalderia degli eroi di *Via col vento* era molto più vicina a Dumas di quanto non lo siano gli scoloriti personaggi di *Il gigante*, avvolti in un universo di buoni sentimenti e collocati come figurine di un trionfo texano in cui esaltano la salute e l'energia del « Lone Star State ».

Quando acquistò il romando della Ferber per un film prodotto personalmente, George Stevens sapeva quello che faceva: una transazione commerciale, un compromesso con il proprio talento. Le corde sentimentali, tanto care al pubblico femminile, non sono estranee al regista, che sa suonarle con delicatezza (come in *Primo amore*) o calcando la mano sui toni lacrimosi (come in *Mamma ti ricordo*). E' a quest'ultimo film che rimanda il quadro familiare presentato da *Il gigante*: le vicende e gli affettuosi contrasti di Bick, di Leslie e dei loro figliori. Nell'interminabile svolgersi della pellicola, si rilevano osservazioni azzeccate anche in tale ambito (e va detto che Elizabeth Taylor e Rock Hudson assecondano il disegno della regìa in modo dignitoso e plausibile): ma il tono generale è quello del film edulcorato e strappalacrime, riproposto con un'insistenza addirittura anacronistica.

I meriti di *Il gigante* bisogna cercarli in altra direzione. Come già in *Il cavaliere della valle solitaria*, Stevens ci appare anche qui un felice descrittore di psicologie primitive, un cantore perfino ispirato della semplice vita dei pionieri. Esemplare ci

sembra, per esempio, la sequenza di apertura del film, con la vaporiera che corre sbuffando attraverso le verdi colline del Maryland e il primo piano di Bick, rozzo barone del bestiame, che osserva stupito attraverso il finestrino lo svolgersi di una caccia alla volpe. Il brano, bellissimo anche dal punto di vista cromatico, propone con grande finezza il tema del film: la lunga incomprensione reciproca fra Bick, l'uomo del Texas, e Leslie, nata e vissuta nell'est. Notiamo, per inciso, che Stevens per questa sequenza ha rinunciato alla struttura, furbescamente cinematografica, del libro, che si apre sul trionfo di Jett Rink e procede con la tecnica del « flashback »: ma il regista rivela spesso, nel corso del film, una proprietà di sintesi e un bun gusto per lo meno sconcertanti in chi è capace di indugiare a lungo, compiaciuto, sul primo piano dei bambini che piangono la sorte di un tacchino arrosto.

Se la Ferber ha un merito come scrittrice, è quello di narrare sempre delle vicende tipicamente americane, utili perciò in certo modo alla comprensione di alcuni aspetti della storia, del costume e della psicologia statunitense. Stevens è riuscito, occasionalmente, a dare concisione di stile ai suggerimenti della Ferber: e abbiamo così l'arrivo di Leslie a Reata, la descrizione della grande casa in mezzo alla prateria, il picnic con i vicini sotto il sole cocente e soprattutto l'aspro e autentico personaggio di Luz (sbozzato con proprietà da Mercedes McCambridge), la donna-« cowboy » che muore con le scarpe ai piedi sotto il grande quadro di Remington, mentre il commento musicale accenna la canzone funeraria *Oh, Bury Me Not*. C'è inoltre, nel film, un'intuizione felice del carattere texano, che si traduce anche nella scenografia, vasta, agiata e imponente: tutto è smisurato e gigantesco, improntato alla megalomania di Bick Benedick e dei suoi simili. Meno convincente è il passaggio dalla descrizione di tale carattere (che negli Stati Uniti è oggetto di scherzi assai comuni e ha alimentato un'intera corrente del folklore nazionale) alla critica, più o meno implicita, che Stevens ne tenta.

Il gigante è un film che mette in imbarazzo chi intende giudicarlo a livello del contenuto. Fin dalla prima parte, si pronuncia infatti con chiarezza contro la discriminazione razziale e contro l'orgoglio dei tipi come Bick, che alimentano in sè un colpevole senso di superiorità nei confronti dei loro dipendenti messicani (chiamati nel film semplicemente « indios »). La nota antirazzista è addirittura quella predominante nella seconda parte, che affronta due temi scottanti come il matrimonio misto (quello fra Jordy Benedick, figlio di Bick e di Leslie, con una donna di colore) e il contributo dato alla patria dai più indifesi e maltrattati tra gli americani (i funerali del giovane messicano Obregon sintetizzano, nel giro di una sequenza efficace e dolente, l'aspetto più tragico di un problema molto sentito). La conclusione di tutto questo è il risveglio morale di Bick, che finisce per fare a pugni con un omaccione persecutore della gente di colore, mentre la radio trasmette le note squillanti della canzone *The Yellow Rose of Texas*. Benedick, il capitalista bianco, affronta una rissa e si adatta perfino a prenderle per difendere gli stessi messicani che ha sempre considerato come straccioni: la

morale di *Il gigante* sembra contenuta in questa bella e violenta immagine di « engagement » assoluto.

Ma chi è Bick Benedick e che cosa rappresenta in questa vicenda? Bick è il discendente dei primi colonizzatori del Texas, fa parte di una aristocrazia del bestiame fiera dei propri privilegi. Non a caso la Ferber e Stevens gli contrappongono Jett Rink, il « parvenu », il « cowboy » senza terra che diventa milionario col petrolio: nel personaggio di Jett si vuol rovesciare il mito americano del « self-made-man » come un fenomeno antiquato. L'arricchito è, infatti, un uomo incapace di sentimenti profondi (se si eccettua l'amore represso per Leslie, per cui Jett potrebbe venir accostato al « grande Gatsby » di Fitzgerald), invidioso, megalomane, razzista e disprezzatore del prossimo. La denuncia di costui, cioè dell'aristocrazia di più recente conio, è fatta a beneficio dei « veri texani », della casta le cui ruberie risalgono all'altro secolo. Lasciamoli fare, dice il film, ed essi impareranno col tempo a trattare gli altri esseri umani su un piano di uguaglianza evangelica, inutile ricordare, a questo punto, che la tesi del « non intervento » governativo nelle faccende del Sud, in particolare per quel che riguarda lo schiavismo e il razzismo è una vecchia posizione reazionaria di prima della guerra civile; una grossa palla al piede nel progresso democratico negli Stati Uniti.

Fra i punti deboli di *Il gigante*, che nel suo inconsueto metraggio risulta spesso lento e asmatico, bisogna proprio mettere il personaggio di Jett Rink, che doveva rappresentare il testamento artistico di James Dean. Pur confermando il proprio talento, e perfino lasciando trasparire un'inattesa versatilità, Dean è riuscito a costruire una figura plausibile soltanto episodicamente: quando rifiuta da Bick il denaro in cambio della terra, mette fuori un'astuzia contadina mirabilmente osservata; quando prende possesso di Little Reata, e attraversa il piccolo appezzamento con una passeggiata che sembra un ballo, richiama le note più felici di *La Valle dell'Eden;* e nel finale, quando nel gran salone dell'albergo gli invitati si alzano in piedi per salutarlo cantando *I've Been Working on the Railroad*, l'ingresso di Dean ubriaco è un pezzo di prim'ordine. Ma in altri momenti l'attore scopre i difetti di un personaggio tutto costruito a freddo, un eccesso di calcolo e di intenzioni: nell'economia del film, del resto, risulta sacrificato, talvolta persino incomprensibile. Forse qualche passaggio è stato omesso nell'inevitabile revisione della scenegggiatura seguita alla scomparsa dell'attore; c'è da pensare che non tutte le scene previste per il personaggio di Jett Rink siano state girate e inserite nel film.

t. k.

Oklahoma!

(OKLAHOMA!)

REGIA: Fred Zinnemann.

SOGGETTO E SCENEGGIATURA: Sonia Lavier e William Ludwig, *da una commedia di* Lynn Riggs. LIRBETTO E VERSI DELLE CANZONI: Oscar Hammerstein II. FOTOGRAFIA (*Eastmancolor, Todd-AO*): Robert Surtees. MUSICA: Richard Rodgers. ADATTAMENTI MUSICALI: Adolph Deutsch. SCENOGRAFIA: Joseph Wright. COSTUMI: Frank Beetson e Ann Peck. COREOGRAFIE: Agnes De Mille. MONTAGGIO: Eugene Ruggiero.

PERSONAGGI E INTERPRETI: *Johnny*: Gordon Mac Rae; *Lori*: Shirley Jones;

Teresina: Gloria Grahame; *Bill Parker*: Gene Nelson; *Jud*: Rod Steiger; *Zia Lena*: Charlotte Greenwood; *Alì Hakim*: Eddie Albert; *Carnes*: James Whitmore; *Eufemia*: Barbara Lawrence. ALTRI INTERPRETI: Jay C. Flippen, Roy Bancroft, James Mitchell, Bambi Linn *e i ballerini* Jennie Workman, Kelly Brown, Lizanne Trueux, Virginia Bosler, Evelyn Taylor, Jane Fischer, Marc Platt.

PRODUZIONE: Arthur Hornblow: *per la* Magna. ORIGINE: U.S.A., 1955. DISTRIBUZIONE PER L'ITALIA: R.K.O.

Sono due ore e trentacinque minuti di film, tratti da uno dei più fortunati « musicals » che siano mai comparsi sulle scene di Broadway. Servono per inaugurare il sistema di ripresa Todd-A(merican) O(ptical), che mantiene in parte i vantaggi del Cinerama (l'ampiezza dello schermo è minore) e ne elimina i difetti (le giunture fra le immagini proiettate dalle tre macchine, qui ridotte a una, con l'ausilio di una pellicola di 70 mm.). E fino a questo punto, nulla di anormale: l'accoppiamento di una novità tecnica ad uno spettacolo di successo, preesistente, è una delle molte leggi che regolano l'industria cinematografica americana.

L'anormalità viene dopo, ed ha un duplice aspetto. Consiste anzitutto nella incauta scelta del regista, giacchè un uomo incline alla nuda drammaticità dei film realistici non può non essere come un pesce fuor d'acqua in uno spettacolo in cui prevalgono lo sfarzo della coreografia e le tinte sfumate d'una graziosa favoletta d'amore. Ciò che è capitato a Mankiewicz con *Bulli e Pupe* si ripete, su più vasta scala, con Zinnemann. V'è poi un errore di prospettiva che riduce alla metà il valore spettacolare del film. Non è imputabile al regista, che fu evidentemente chiamato a collaborare quando tutto era stato deciso, e non si trattava che di risolvere i problemi spiccioli della messinscena. Va ascritto piuttosto a Mike Todd, proprietario del nuovo sistema tecnico. Nasce da ingenuità e da presunzione. Che il Todd-AO potesse sbalordire lo spettatore, era lecito supporlo. Ma era anche lecito, e doveroso, preoccuparsi che la sua imponenza non finisse per schiacciare la materia con la quale sarebbe venuto a contatto.

E' quello che è accaduto: il « musical » di Rodgers e Hammerstein non possiede un'azione coerente, non ha personaggi di solida struttura, non dispone d'altro « fiato » spettacolare che quello d'un gentile ma tenuissimo (e un po' troppo colto) ordito musicale. Dilatando la storiella dell'amore a dispetto di Lori e Johnny — sia pure con la fragorosa intrusione d'un goffo vilain come Jud, di una controstoria come quella di Teresina, la ragazza che non sa dire di no, e di una parvenza di conflitto « sociale » fra cowboys e agricoltori nell'Oklahoma del 1910 — i fili si spezzano, le buone intenzioni ricreative degli autori annegano nella vastità ingiustificata, e talvolta addirittura frastornante, dello schermo.

Ci sono le danze, è vero. Molte e complesse, sostenute da musica elaboratissima e dalle canzoni. Si disperdono anch'esse nell'ambiente, e non conservano le proprietà ritmiche dell'originale. Per assurdo che possa sembrare, ciò che si credeva il più adatto al Todd-AO si rivela il più inutile. Chi ricorda l'edizione teatrale, presentata in Italia, può paragonare, ad esempio, l'avvincente balletto dei cawboys degli agricoltori e delle ragazze sul palcoscenico (con quella specie di ingenua ma assai viva apoteosi del folclore americano)

alla confusione ritmica, coreografica e cromatica del finale del film, che si affloscia invece di toccare il culmine del vigore spettacolare.

L'impaccio del racconto è aggravato dalla forzata staticità delle canzoni (molte delle quali a duetto, secondo i canoni tradizionali dell'operetta). Il regista ricorre, quando può, al movimento esteriore, spostando la macchina in tutte le direzioni possibili ma senza alcuna logica necessità. Non diciamo che vi fossero molte altre soluzioni da adottare, però è certo che questa è la più ovvia e priva di fantasia. Non attenua la pesantezza del ritmo, semmai la accrecse. Solo in un paio di occasioni, Zinnemann supera decentemente la difficoltà, come nella passeggiata sognata da Lori e nel duetto comico-truculento di Johnny e Jud: la prima volta compone un'ariosa sequenza fra i campi sfruttando le inquadrature in movimento riprese dal carrozzino che trasporta gli innamorati; la seconda impiega una serie alterna di primi piani dal basso, di notevole effetto. Poche altre cose svelano l'impegno del regista (qualche paesaggio, il brano di apertura fra gli steli del granturco, la corsa dei carri delle ragazze e dei giovanotti che vanno alla festa ,la fuga del calesse che ha a bordo Lori e Jud, l'asta dei cestini o, se si vuole indulgere al gusto barocco della coreografia, certi brani della danza dell'incubo), e non bastano — come si comprende — a restituirci attraverso il grande schermo del Todd-AO il profumo dell'*Oklahoma* originale.

Tecnicamente suggestivo, il Todd-AO mostra di avere grandi possibilità, quando sia sorretto dalle risorse del colore (che qui sono presenti, senza dubbio) e da una appropriata materia drammatica (qui inesistente, come s'è accennato). Quella di *Oklahoma* avrebbe potuto essere una versione patetica e canora dei più celebri luoghi comuni del « western », e sarebbe stato un film affascinante. Così, è al massimo un'antologia troppo folta di melodie un po' sofisticate cui nulla aggiungono l'interpretazione appena corretta di Gordon Mac Rae, Shirley Jones e Gloria Grahame e le gustose caratterizzazioni di Rod Steiger e Charlotte Greenwood.

f. d. g.

Cinerama Holiday
(VACANZE IN CINERAMA)

REALIZZAZIONE: Louis De Rochemont.

SOGGETTO: *ispirato a « L'America vista attraverso l'occhialino » di* Renée *e* Pierre Gosset. DIREZIONE TECNICA: Marcel Bertrou. ADATTAMENTO: Otis Carney *e* Louis De Rochemont III. FOTOGRAFIA (*Technicolor*): Joseph Brun *e* Harry Squire; *inquadratori*: Jack Prestley, Gayne Rescher; *fotografie*: Erik M. Rondum, Richard C. Babish. SONORO: Avery Lockner, Richard Vorisek, Stuart Rodger. MUSICA: Morton Gould. DIREZIONE ARTISTICA: Joy Batchelor, John Halas, Herbert G. Andrews.

Con la partecipazione di Betty *e* John Marsh, *e* Beatrice *e* Fred Troller.

PRODUZIONE: Stanley Warner Cinerama Production - Robin International Cinerama Corporation - Robert Haggiag; *produttori associati*: Otis Carney, Borden Mace, Thomas Orchard. ORIGINE: USA, 1955. DISTRIBUZIONE: Robin International Cinerama Corporation.

Questo secondo film della serie « Cinerama » giunge in Italia quando già negli Stati Uniti è da tempo in corso di presentazione il terzo, *Seven Wonders of the World*. L'uno e l'altro proseguono, sostanzialmente, lo sfruttamento della formula inau-

gurata con *This Is Cinerama*. Frattanto, periodicamente, giunge notizia di qualche progetto relativo ad una applicazione del Cinerama al film a soggetto. In proposito, mi sia lecito manifestare qualche scetticismo, dettato non soltanto dal fatto che le caratteristiche macroscopiche della vine sono tali da costringere la ricerca di un eventuale soggetto in una direzione « superspettacolare », ma anche dal fatto che al costo indubbiamente ingente di una produzione del genere non potrebbe per ora corrispondere un adeguato sfruttamento commerciale.

Il Cinerama continua ad essere un fenomeno che si apparenta, ad onta della sua grandiosa appariscenza, alle origini « da baraccone » del cinema, e, nello stesso tempo, continua a contraddire alla natura del cinema, spettacolo di massa per eccellenza: il Cinerama, a causa del costo enorme dei suoi impianti, è infatti tuttora riservato ai pubblici di alcune grandi metropoli, è quindi uno spettocolo da *élites* (anche se di una certa ampiezza). Si aggiunga che, a giudicare da questo secondo esperimento, il mezzo tecnico non sembra destinato ad un progresso nella sua resa visiva: i tre schermi, le cui immagini giustapposte dovrebbero formarne una sola di incomparabile respiro, continuano a rimanere tre schermi: le suture e le differenze di luminosità fra l'uno e l'altro sono sempre festidiosamente visibili, le distorsioni, specie laterali, e l'innaturale curvatura dell'immagine creano un disagio più che mai avvertibile. Non si vede come ad inconvenienti del genere possa essere ovviato in avvenire: il difetto è, come suol dirsi, nel manico. In fondo, il vecchio ed invasato Abel Gance, trent'anni fa, col suo *Napoléon*, aveva già fatto la stessa cosa, con imperfezioni tecniche — fatte le debite proporzioni — non troppo maggiori, e con spirito, anzi che piattamente mercantile, euforicamente, se pur enfaticamente, creativo (si ricordi il contrappunto sinfonico fra le tre immagini).

Il Cinerama, oltre tutto, continua a venire sfruttato senza fantasia, proprio come un fenomeno da baraccone: non è servita neppure la presenza di un uomo tutt'altro che privo di idee come Louis De Rochemont (quello di « March of Time ») a dare a *Cinerama Holiday* un'impronta di originalità rispetto a *This Is Cinerama*. Non si vorrà considerare infatti come una trovata geniale e risolutiva quella delle due coppie di sposi, gli uni statunitensi e gli altri svizzeri, i quali viaggiano su invito del Cinerama, tanto per offrire agli operatori il pretesto di riprendere aspetti della Svizzera, di Parigi e dell'America. Anzi, direi che l'espediente, alquanto ingenuo, ha sortito l'effetto opposto a quello voluto: ha reso cioè il film più gravemente frammentario rispetto al suo predecessore. Mi riferisco alla prima parte, dove il succedersi di quelle sequenze brevissime ed alternate, introdotte da disegnini di comodo, ci fa rimpiangere di non essere nel nostro salotto con una copia del *Geographic Magazine* in mano, dato che la rivista « si sfoglia » con assai maggiore comodità che non un film, tanto più se in Cinerama.

Con ciò non voglio negare che anche questo centone riesca ad ottenere i suoi astuti effetti di emozione « fisica », come quando la macchina accompagna la vertiginosa discesa di un *bob* su una pista di ghiaccio oppure l'atterraggio e il decollaggio di

un aereo a reazione da una portaerei. Ma si tratta di effetti ormai scontati, quanto a novità. Fra le « cose viste » ve ne sono poi alcune a vario titolo interessanti: una seduta di *jazz*, uno spettacolo di un locale notturno parigino, un quadro delle *Indes Galantes* di Rameau all'Opéra e sopra tutto un funerale negro a New Orleans, singolare ed affascinante senza dubbio (grazie anche al suggestivo impiego del colore, che è uno dei meriti precipui del film), ma non immune dal sospetto di « adulterazione », in quanto la movenze a ritmo di *jazz* dei componenti il corteo sono osservate con troppo palese compiacimento. A questo secondo *exploit* in Cinerama si addice quindi a puntino una frase logora dall'uso, ma che rende ottimamente l'idea: si può dire infatti che esso lascia il tempo che trova.

g. c. c.

The Bad Seed
(IL GIGLIO NERO)

REGIA: Mervyn LeRoy.

SOGGETTO: *tratto dal lavoro teatrale « The Bad Seed » di* Anderson Maxwell. FOTOGRAFIA: Hal Rosah. MUSICA: Alex North. SCENOGRAFIA: John Beckman. ARREDAMENTO: Ralph Hurst. COSTUMI: Moss Mabry. MONTAGGIO: Warreh Low.

PERSONAGGI E INTERPRETI: *Christine Penmark*: Nancy Kelly; *Rhoda Penmark*: Patty McCormack; *Leroy*: Henry Jones; *signora Daigle, madre di Claude*: Eileen Heckart; *Kenneth Penmark*: William Hopper; *Monica*: Evelyn Varden; *Emory*: Jesse White; *Reginald Tasker, scrittore*: Gage Clarke; *Richard Bravo, padre di Christine*: Paul Fix.

PRODUZIONE: Mervyn LeRoy. ORIGINE: U.S.A., 1956. DISTRIBUZIONE: Warner Bros.

Toward the Unknown
(SOLI NELL'INFINITO)

REGIA: Mervyn LeRoy.

SOGGETTO E SCENEGGITURA: Beirne Lay, jr. FOTOGRAFIA: (*Warnerscope, Warnercolor*): Hal Rosson. MUSICA: Paul Baron; *canzone*: « *The Air Force* » *di* Robert Crawford. SCENOGRAFIA: John Beckman. ARREDAMENTO: Ralph Hurst. COSTUMI: Moss Mabry. MONTAGGIO: William Ziegler. EFFETTI SPECIALI: H.F. Koenekamp *e* Leo E. Kuter.

PERSONAGGI E INTERPRETI: *maggiore Lincoln Bond*: William Holden; *brigadier generale Banner*: Lloyd Nolan; *Connie Mitchell*: Virginia Leith; *colonnello Mickey McKee*: Charles McGraw; *maggiore Bromo Lee*: Murray Hamilton; *generale Bryan Shelby*: Paul Fix. ALTRI INTERPRETI: James Garner; L. Q. Jones, Karen Steele, Bartlett Robinson, Malcolm Atterbury, Ralph Moody, Maura Murphy, Carol Kelly.

PRODUZIONE: Mervyn LeRoy, *per la* Toluca Production. ORIGINE: U.S.A., 1956. DISTRBUZIONE: Warner Bros.

Mentre sottopone se stessa a un processo di revisione e autodenuncia che al nostro conformismo cauteloso appare (e spesso è) coraggioso, la società americana scopre tuttavia una pericolosa tendenza purificatrice in assoluto, e quindi puritana, che la porta non a capire il male, ma ad eliminarlo fisicamente come uno sbaglio di natura, da fulminare restituendo se stessa bianca e perfetta come un paradiso terrestre. E' una sorta di superbo razzismo morale, fondamentalmente manicheo e inumano, in quanto non accetta il dramma permanente dell'uomo nella sua composizione di bene e di male, e crea necessariamente dei frankestein in cui isolare la colpa, sottraendovi la sua solidale corresponsabilità.

Questa inclinazione, evidente nelle conclusioni del pur coraggioso

Blackboard Jungle, e ultimamente nel totalitarismo massacratore di *Ritorno dall'eternità* di John Farrow, tocca una punta estrema in *Giglio nero*. Qui il sistema è scoperto. Una bimba colpevole di aver ucciso un coetaneo per futili motivi, è isolata dall'orrore lacrimoso della madre e dai discorsi ambigui del nonno nel suo destino di assassina, ereditario e ineluttabile. Decisa questa spiegazione, il piccolo mostro è irricuperabile, l'azion edella società consiste solo nel provocarlo a dannarsi totalmente, e nel tagliare i ponti con esso, scagliandolo giù dalla rupe Tarpea.

L'argomento meriterebbe un discorso più complesso, abbracciando una vasta materia. Il film deriva dalla commedia che Maxwell Anderson ha tratto da un romanzo di William March, e ne mantiene la pecca fondamentale. Data infatti come ineluttabile la legge dell'assassinio ereditario, come una consolidata ananke (necessità), non resta che di documentarsi, per il condannato, e per le vittime che di declamare la propria sventura. Nella tragedia greca il fato nella sua crudeltà assente di dolori umani concedeva tuttavia la dolorosa grandezza del martirio, e la religione univa peccatori e innocenti, come spiegazione superiore del dramma.

Qui invece, consistendo l'azione proprio nell'escludere ogni possibile comprensione (che significherebbe la accettazione di una certa uguaglianza e corresponsabilità, almeno di partenza, fra i puri e gli immondi), manca la pietà per il condannato, e lo sforzo del film è tutto nel rendere accettabili i rappresentanti dell'ideologia che lo stermina, giudicandolo « fuori dell'umanità ». Ambedue le direzioni sono tanto disumane da rendere il film un esercizio sadico (sfrutta la macabra suggestione del candore malvagio) e gigionesco, per teatri di periferia e pubblici in cerca di emozioni morbose.

In *Soli nell'infinito* invece, la minestra è del tutto diversa. Mervyn Le Roy, del resto, non ha mai cercato una coerenza di temi e stili, essendo passato facilmente da un *Il ponte di Waterloo* a *Quo Vadis?*, a *Mister Roberts*. *Soli nell'infinito* è un canto alle nuove conquiste nel cielo, scritto da un colonnello. Da un dramma scritto da un militare non bisogna pretendere troppo. Ogni colonnello che si rispetti scambia la divisa per l'uomo e i gesti intrepidi con il vero coraggio. Ecco qui (siamo in un campo di collaudo di aerorazzi) il maggiore Lincoln Bond scontare una colpa morale commessa in Corea attraverso uno strano purgatorio, che aprirà gli sportelli del paradiso alla fine, quando l'ufficiale pilota dovrà guidare l'aerorazzo X 2 oltre i trentamila metri. Prima, però, di ridiventare angelo, anche Bond paga lo scotto al puritanesimo. Essendo stato colpevole di un reato di seconda classe, infatti, si purifica con una gamba rotta e una commozione cerebrale. Dopo, spazi eterni e l'amore di Virginia Leith, consacratrice di aero-eroi. La guerra continua.

Più che nella prosa del colonnello, in cerca di miti pindarici, il film consiste negli splendidi esterni della base di Edwards, in California, e nella documentazione degli esperimenti che vi si effettuano. L'operatore Hal Rosson ha fatto miracoli (è il fotografo di *Ulisse*). Paul Baron ha scritto azzurre armonie per cielo e orchestra.

g. b. c.

The Fastest Gun Alive
(LA PISTOLA SEPOLTA)

REGIA: Russel Rouse.

SOGGETTO: *dal racconto «The Last Notch» di* Frank D. Gibroy. SCENEGGIATURA: Frank D. Gibroy *e* Russel Rouse. FOTOGRAFIA: George J. Folsey. SCENOGRAFIA: Cedric Gibbons *e* Merrill Pye. MUSICA: André Previn. MONTAGGIO: Ferris Webster *e* Harry V. Knapp.

PERSONAGGI E INTERPRETI: *George Temple*: Glenn Ford; *Dora Temple*: Jeanne Crain; *Vinnie Harold*: Broderick Crawford; *Eric Doolittle*: Russ Tamblyn; *Harvey Maxwell*: Allyn Joslyn; *Lou Glover*: Leif Erickson; *Taylor Swope*: John Dehner; *Dink Wells*: Noah Beery; *Kevin McGovern*: J. M. Kerrigan. ALTRI INTERPRETI: Rhys William, Virginia Gregg, Chubby Johnson, John Doucette, William «Bill» Phillips, Chris Olsen, Paul Birch, Florenz Ames.

PRODUZIONE: Clarence Greene *per la* M. G. M. ORIGINE: U.S.A., 1956. DISTRIBUZIONE: Metro Goldwyn Mayer.

The True Story of Jesse James
(LA VERA STORIA DI JESS IL BANDITO)

REGIA: Nicholas Ray.

SOGGETTO: Nunnally Johnson. SCENEGGIATURA: Walter Newman. FOTOGRAFIA: (*Cinemascope, colore De Luxe*): Joe McDonald. MUSICA: Leigh Harline. SCENOGRAFIA: Lyle R. Wheeler *e* Addison Hehr. ARREDAMENTO: Walter M. Scott *e* Stuart A. Reiss. COSTUMI: Charles Lemaire. EFFETTI SPECIALI: Ray Kellogg. MONTAGGIO: Robert Simpson.

PERSONAGGI E INTERPRETI: *Jesse James*: Robert Wagner; *Frank James*: Jeffrey Hunter; *Zee*: Hope Lange; *signora Samuel*: Agnes Moorehad; *Cole Younger*: Alan Hale; *Remington*: Alan Baxter; *Rev. Jethre Bailey*: John Carradine. ALTRI INTERPRETI: Rachel Stephens, Barney Phillips, Biff Elliot, Barry Atwater, Chubby Johnson, Frank Gorshin, John Doucette, Robert Adler, Clancy Cooper, Sumner Williams, Tom Green way, Mike Steen, Aaron Saxon.

PRODUZIONE: Herbert B. Swope Jr. *per la* 20th Century Fox. ORIGINE: U.S.A., 1956. DISTRIBUZIONE: 20th Century Fox.

Tribute to a Bad Man
(LA LEGGE DEL CAPESTRO)

REGIA: Robert Wise.

SOGGETTO: *da un racconto di* Jack Schaefer. SCENEGGIATURA: Michael Blankfort. FOTOGRAFIA: (*Cinemascope, Eastmancolor*): Robert Surtees, MUSICA: Miclos Rozsa. SCENOGRAFIA: Cedric Gibbons *e* Paul Groesse. COSTUMI: Walter Plunkett. MONTAGGIO: Ralph E. Winters.

PERSONAGGI E INTERPRETI: *Jeremy Rodock*: James Cagney: *Steve Miller*: Don Dubbins; *McNulty*: Stephen Mc Nally; *Jocasta Constantine*: Irene Papas; *Lars Peterson*: Vic Morrow; *Abe*: Royal Dano. ALTRI INTERPRETI: James Griffith, Onslow Stevens, James Bell, Jeanette Nolan, Chubby Johnson, Lee Van Cleef, Peter Chong.

PRODUZIONE: Sam Zimbalist *per la* M.G.M. ORIGINE: U.S.A., 1956. DISTRIBUZIONE: Metro Goldwyn Mayer.

Il *western* è, notoriamente, il genere più tradizionale del cinema hollywoodiano, quello le cui radici affondano più indietro nel tempo. Non può quindi stupire il fatto che, a contatto con quei certi ambienti, con quella certa tipologia, con quella certa tematica gli uomini di Hollywood ritraggano periodicamente nuova energia. Più che a qualsiasi altro genere tradizionale, al *western* tutti i registi americani hanno finito prima o poi per accostarsi, anche nel caso in cui non abbiano compiuto nel suo ambito il loro noviziato, così come soleva accadere un tempo (i nomi dei vecchi praticoni i quali dalla *horse opera* sono giunti a ben più cospicui impegni sono troppo noti per dover essere ricordati). Il che equivale a dire che chi lavora a Holly-

wood si trova, in breve tempo, non si sa come, il *western* nel sangue. Senza di che non ci si spiegherebbe come mai *western* notevoli o eccellenti siano stati realizzati anche da registi di provenienza straniera, dopo pochi anni di permanenza oltre oceano.

I registi chiamati in causa dal nostro preambolo sono stavolta Russell Rouse e Robert Wise. Il primo è un cineasta « indipendente » il quale, in coppia con quel Clarence Greene produttore e coscenarista, ha realizzato alcuni film non trascurabili, dall'antirazzistico *La bambina nel pozzo* (*The Well*) allo « sperimentale » *La Spia* (*The Thief*), da *La ragazza da venti dollari* (*Wicked Woman*) all'aspro, violento *Anonima Delitti* (*New York Confidential*), uno tra i saggi più notevoli del cinema gangsteristico postbellico. Basterebbero il primo e l'ultimo tra i film citati ad assicurare a Rouse e Greene un posto onorevole nella storia del film hollywoodiano nell'attuale dopoguerra. Dopo aver saggiato un genere appresso all'altro, senza mai perdere di vista una esigenza sostanzialmente realistica, e senza peraltro dimenticare mai i canoni spettacolari, Rouse e Greene hanno ora affrontato il *western,* ed occorre subito riconoscere che *La pistola sepolta,* senza essere un'opera memorabile, presenta, rispetto alla media dei film del « genere », una certa sua originalità. La quale non va ricercata tanto nel meccanismo del racconto, forse non sufficientemente mosso ed articolato nè sufficientemente approfondito per quanto riguarda il « complesso » che affligge il protagonista, quanto nella impostazione dei due personaggi principali, di fronte ai quali gli altri perdono di importanza, fino a risultare in qualche caso generici (vedi la figura impersonata da Jeanne Crain, la moglie, cioè, del protagonista).

Ammesso pure che buona parte del merito per il risultato di concreto spicco vada attribuita a Glenn Ford e a Broderick Crawford, la cui onesta e virile perplessità e la cui rissosa arroganza si addicono alla perfezione ai personaggi, rispettivamente, dell'eroe e dell'antagonista, va rilevato come la molla che dà l'avvio al racconto non sia del tutto consueta: il culto vigente nel *west* per l'abilità nel maneggiare le armi è qui rappresentato attraverso la contrapposizione di due tipi: l'uno un fuorilegge il quale ama credersi il tiratore più veloce del mondo (*the fastest gun alive,* come suona il titolo originale) e va accanitamente alla caccia di chiunque osi presentarsi come tale, mirando ad eliminarlo per dimostrare praticamente la propria supremazia; l'altro un onest'uomo, il quale è vittima di un complesso, avendo in certo modo sulla coscienza la morte invendicata del proprio padre sceriffo; egli è infatti davvero il tiratore più veloce del mondo, ma il suo orrore per la violenza armata ha fatto e fa sì ch'egli si astenga dal maneggiare l'arma tanto pericolosa in sua mano, anche a costo di passare per vigliacco ed imbelle. Inutile dire che alla fine l'unico mezzo che al protagonista si offrirà per liberarsi del suo complesso consisterà nell'accettazione del « duello al sole » con il suo provocante antagonista. Una volta vinto il confronto, il protagonista si fingerà morto e seppellirà la pistola, non volendo più che la sua ormai riconosciuta supremazia gli attiri addosso altre provocazioni alla violenza. Come si vede, si tratta di un conflitto parzialmente inedito ed eccellentemente sostenuto sopra tutto dal

giuoco degli attori; un conflitto, oltre tutto, che mira ad esprimere una sua moralità, la cui accettabilità ci rende indulgenti nei confronti dell'insistenza — questa non inedita — sul *complesso del "complesso"* (mi scuso per l'orrendo bisticcio) che perseguita da anni i cineasti di Hollywood.

La materia scelta da Robert Wise per il suo *La legge del capestro* (*Tribute to a Bad Man*) non si può invece davvero dire originale. Il « repertorio » narrativo di quest'opera possiamo ben dire di saperlo a memoria: vi è un grosso proprietario di bestiame anziano e sanguigno, violento e in fondo umano, il quale prende a proteggere il mandriano più giovane, giunto alla ventura e da lui assunto; vi è il mandriano più esperto ma carogna, il quale insidia l'amica del padrone, riscattatasi dalle proprie dubbie origini; vi è il conflitto sentimentale tra l'anziano ed il giovane, in cui il più forte sembra fino all'ultimo il ragazzo ed è invece il « vecchio »; vi è la vendetta del mandriano cacciato, il quale si tramuta in ladro di bestiame; vi è l'antagonismo fra il protagonista ed un suo vicino, altro ostinato ladro di bestiame. Insomma, Wise ha accettato in blocco una tematica vetusta, eppure è riuscito egualmente a realizzare un film di notevole prestigio, grazie sopratutto a due elementi: un senso arioso, talvolta lirico del paesaggio (qui ha esercitato una funzione di prim'ordine la fotografia di Robert Surtees, grazie alla delicatezza cromatica, per esempio, di un'alba, con la sorgente luce solare che si leva a cacciare la tenebra ancora rabbrividente, mentre l'iride traccia i suoi colori trionfanti nel cielo, etc.) e un denso sfruttamento di certe risorse drammatiche del racconto (si pensi a quel calvario dei ladri di bestiame riacciufatti e costretti dal protagonista a percorrere senza scarpe un lungo e sfibrante itinerario, sequenza, questa, scandita con sagace progressione).

Minor interesse riveste, ovviamente, il giuoco psicologico relativo alla amicizia ed alla rivalità amorosa, in quanto troppi ormai sono i precedenti in materia; e, d'altro canto, la caratterizzazione del taurino James Cagney, pur pittoresca e comunicativa, sembra modulata più che altro su un registro manieristico spesso un tantino compiaciuto. Mette comunque conto di sottolineare come l'incontro con il *western* si sia rivelato abbastanza fecondo anche per il Wise, regista che, dopo aver fatto sperare, con *Stasera ho vinto anch'io* (*The Set-Up*), in interessanti sviluppi in direzione realistica si era acconciato ad una *routine* ecletticamente anonima, anche se talora non sprovvista di saltuari risultati sul piano dello spettacolo. (Soggiungo che *La legge del capestro* potrebbe considerarsi come il preludio ad un ritorno di Wise nella pattuglia di punta dei registi statunitensi: infatti il successivo *Lassù qualcuno mi ama* (*Somebody Up There Likes Me*), biografia del pugile Rocky Graziano, ha segnato il riallacciarsi del regista ad una tematica evidentemente a lui congenitale, con risultati perentori. Su questo splendido film, che abbiamo avuto occasione di vedere dopo la stesura delle presenti note, ritorneremo più diffusamente il mese prossimo).

Per Nicholas Ray, regista in altri tempi stimolante e da tempo discontinuo e legato ad esigenze industriali anche troppo evidenti (sebbene certa critica francese si ostini a riservar-

gli onori da *enfant prodige*), l'incontro col *western* si è invece risolto in una semplice occasione per fare, sia pur dignitosamente, spettacolo. Nel raccontare a *flashbacks* la storia dei celeberrimi fratelli James il Ray, senza rinunciare ad una idealizzazione quale si conviene a siffatte « canzoni di gesta » cinematografiche, ha tentato di tener conto di esigenze di documentazione da cui spesso prescin dono i manipolatori di variazioni romanzesche su temi popolari della tradizione. Ma quel che più lo interessava era in fondo lo spettacolo che, con ingredienti ben cogniti, egli ha animato non senza diligenza e sporadico nerbo. L'unico momento originale ed intenso di questo film anonimo si ha nel finale, allorchè, con acuta intuizione, Ray, subito dopo l'assassinio a tradimento di Jess, fa nascere spontanee sulle labbra del cantastorie cieco e girovago, le parole della ballata che ancor oggi nostalgicamente ricorda le gesta del fuorilègge.

g. c. c.

The Girl Can't Help It
(GANGSTER CERCA MOGLIE)

REGIA: Frank Tashlin.

SOGGETTO: *da un racconto di* Garson Kanin. SCENEGGIATURA: Frank Tashlin *e* Herbert Baker. FOTOGRAFIA: (*Cinemascope, colore De Luxe*): Leon Shamroy. SCENOGRAFIA: Lyle R. Wheeler *e* Leland Fuller. ARREDAMENTO: Walter M. Scott *e* Paul S. Fox. COSTUMI: Charles Lemaire. MUSICA: Lionel Newman; *canzoni « The Girl Can't Help It », « Rock Around the Rock Pile » su parole e musica di* Bobby Troup. EFFETTI SPECIALI: Ray Kellogg. MONTAGGIO: James B. Clark.

PERSONAGGI E INTERPRETI: *Tom Miller*: Tom Ewell; *Jerri Jordan*: Jayne Mansfield; *Murdock*: Edmond O'Brien; *Mousie*: Henry Jones; *Wheeler*: John Emery; *Hilda-Maid*: Juanita Moore; *nelle parti di se stessi*: Julie London, Ray Anthony, Barry Gordon, Fats Domino, Little Richard, Gene Vincent, Eddie Fontaine, Abbey Lincoln, Johhny Olenn, Nino Tempo, Eddie Cochran.

PRODUZIONE: Frank Tashlin, *per la* 20th Century Fox. ORIGINE: U. S. A., 1956. DISTRIBUZIONE 20th Century Fox.

Non passa giorno senza che il cinema sia alla ricerca della sua pietra filosofale. Tutti i grandi problemi connessi all'esistenza di una qualsiasi industria cinematografica, finanziamenti, credito, distribuzione, concorrenza della televisione, passano in seconda linea ogni volta che il produttore creda di avere scoperto la magica pietra, magari piccola o piccolissima, ma sufficiente per aumentare la vendita dei biglietti al box-office del cinema, dove si programmerà il film che sta per realizzare. Possedere la chiave del sicuro successo, questo è l'unico problema al quale il produttore cinematografico crede realmente, più che ad ogni altro.

Ma la chiave del sicuro successo non esiste, come non è mai esistita la pietra filosofale. Ciononostante esiste qualcosa che assomiglia, in modo parziale naturalmente, al magico strumento. Infatti, quando un determinato film riscuote successo i produttori ne rifanno degli altri sullo stesso schema, con lo stesso regista, gli stessi attori, ecc. E di solito la cosa riesce bene, anche se il secondo e il terzo film della serie non hanno lo stesso sapore di novità e anche se la cifra degli incassi diminuisce sensibilmente di volta in volta, pur mantenendosi a un livello abbastanza soddisfacente.

Senza voler andare troppo indietro nel tempo, ma per fare un esempio

curioso, il primo film in Cinemascope, *La Tunica,* ebbe un seguito in *I gladiatori,* che fu lanciato con il seguente slogan: « Questo film incomincia dove la tunica finisce ». In ogni caso, però, si tratta di questioni risapute. Per quanto lo riguarda, *Gangester cerca moglie* deve i suoi natali al più illustre *Quando la moglie è in vacanza* e a *Mia moglie è di leva, secondo* film di questa serie piuttosto fortunata sul piano commerciale. La sostanziale differenza sta però nel fatto che, mentre il primo fu diretto dall'affermato Billy Wilder, gli altri due, invece, sono stati diretti da Frank Tashlin. E seppure il protagonista maschile è sempre lo stesso, quel Tom Ewell indubbiamente bravo che ha creato un nuovo tipo di personaggio tra lo svanito e il comico, pavido e sognatore, ciò non toglie che Tashlin debba cedere di molte lunghezze a Billy Wilder sia sul piano del mestiere che su quello più importante di una efficace capacità narrativa.

Quando la moglie è in vacanza, sorretto quanto si vuole da un dialogo brillante, sottilmente umoristico e, in parte, non conformista al solito standard hollywoodiano, possedeva una singolare vivacità di racconto scenico, un abile giostrare dei personaggi nell'inquadratura, un movimento sempre imprevisto e imprevedibile. Inoltre accanto a Tom Ewell appariva una Marilyn Monroe, ricca di grazie anatomiche come al solito, ma anche piena di *verve,* di scattante energia e capace di stare bene al brillante gioco del ricchissimo testo. Nei suoi limiti di commedia brillante, *Quando la moglie è in vacanza* era un film perfetto.

Gangster cerca moglie risente anzitutto della ormai stanca ripetizione della formula, di una regia consumata e capace, di una obiettiva impossibilità di protrarre ancora la prima invenzione. Tra l'altro il film, proprio per non sottostare alla mancanza di uno scenario ormai debole, si avvale di un abbondante inserimento di pezzi musicali, una serie, di per sè interessante, di numeri delle più quotate orchestre di *rock'n roll* del momento. La vicenda è quella di una giovane, bionda e bellissima, secondo lo schema delle maggiorate hollywoodiane, protetta da un ex-gangster ora a riposo con la tranquillità di un inesauribile conto in banca, che vuole lanciarla nel mondo della canzone. L'agente incaricato di ciò è un Tom Ewell, che ripete con alcune varianti il suo personaggio fisso. Alto, dinoccolato, con il volto irregolare, ma senza sogni questa volta e terribilmente squattrinato, l'agente si mette al lavoro.

La bionda e superdotata Jayne Mansfield è l'oggetto del lancio pubblicitario; e, indubbiamente, come donna costei si lancia da sè. Ma come attrice vale poco e in questo caso fa rimpiangere la Marylin Monroe che alle sue abbondanti grazie aggiungeva non solo una maggiore esperienza di attrice, ma come nel caso sopra ricordato dava una consistente dimensione al personaggio. Comunque il compito della Mansfield è, in un certo senso, facilitato dallo scenario. Il suo personaggio nonostante le apparenze ambisce a una vita diversa da quella di una cantante. Rivolgendosi all'agente, lei dice: « Tutti credono che sio sia una cava di sesso e non pensano invece che sia equipaggiata così per la maternità ». Al palcoscenico preferisce

la cucina, alla vita mondana una casa, un marito, dei figli. E se la Mansfield riuscisse a convincere solo un po' con la sua recitazione, il contrasto sarebbe brillante. Il matrimonio finale tra l'agente e questa femmina dalle vocazioni casalinghe è previsto e scontato. Ma vi si arriva con parecchie difficoltà, con sbalzi e lacune narrative, anche se di tanto in tanto una battuta o una invenzione scenica ravvivano la narrazione cinematografica.

Sicuramente, invece, il personaggio nuovo e veramente convincente del film è l'ex-gangster, interpretato da Edmond O'Brien, con una caratterizzazione umoristica e sottile da accettare pienamente; e da sbalordire alla fine quando, per necessità di cose, è costretto a cantare su un palcoscenico un travolgente *rock'n roll* con una mimica espertissima e, contemporaneamente, piena di ironia e di caricatura.

Nel complesso, insomma, il film è mediocre, anche se taluni passi e taluni momenti dei personaggi riescono felici e se le parti, molto numerose, dedicate alle orchestre di rock'n roll possono interessare gli appassionati o anche i curiosi. Comunque il problema ora aperto è quello che riguarda un quarto eventuale film della serie. Credono, cioè, i produttori che la formula possa avere ancora successo e sono, quindi, disposti, costi quel che costi, ad ammannirci ancora un esemplare di questo genere? Se vogliamo essere sinceri, dovremmo dire di no, non fosse altro che per non sminuire la perfezione e l'irripetibile gusto che trovammo in *Quando la moglie è in vacanza*.

c. t.

The Mountain
(LA MONTAGNA)

REGIA: Edward Dmytryk.

SOGGETTO: *tratto dal romanzo « La neige en deuil »* di Henri Troyat. SCENEGGIATURA: Ronald MacDougall. FOTOGRAFIA: (*Vistavision, technicolor*) Franz F. Planer. MUSICA: Daniele Amfitheatroff.

PERSONAGGI E INTERPRETI: *Zaccaria Teller*: Spencer Tracy; *Chris Teller, suo fratello*: Robert Wagner; *Marie*: Claire Trevor; *ragazza indù*: Anna Kashfi. ALTRI INTERPRETI: William Demarest, Richard Arlen, E. G. Marshall, Barbara Darrow.

PRODUZIONE: Edward Dmytryk *per la* Paramount. ORIGINE: U.S.A., 1956. DISTRIBUZIONE: Paramount.

Il film di montagna è rimasto un genere tipicamente mitteleuropeo, legato soprattutto alle esperienze di Arnold Fanck e di Luis Trenker. Difficile giudicare, oggi, l'opera di questi due autori, evidentemente viziata, come buona parte della relativa letteratura, dalla retorica dell'ardimento e delle cartoline con l'edelweiss: ma con una partenza sana e schietta, che suscitò a suo tempo una certa simpatia. Non vogliamo con questo porre delle ipoteche su una eventuale, e magari auspicabile, rilettura di Fanck; ma i film di Trenker che abbiamo rivisto negli ultimi anni ci sono apparsi incredibilmente ingenui e invecchiati. Sicchè potremmo forse concludere che l'alpinismo cinematografico deve cercare i propri risultati più notevoli nel campo del documentario: pensiamo al bel film britannico sulla conquista dell'Everest e alla panoramica girata dal nostro Achille Compagnoni sulla vetta del K 2, una delle visioni più emozionanti fra quelle finora affidate alla macchina da presa.

A differenza di altre espressioni

della cinematografia del vecchio mondo, il film di montagna non ha mai sollecitato troppo la fantasia dei soggettisti di Hollywood. Ricordiamo, tra i film più recenti, *La torre bianca* di Ted Tezlaff, che applicava a un problema alpinistico la tecnica del « thrilling »; forse anche Spencer Tracy aveva presente questo modello quando decise di assicurarsi i diritti del romanzo *Neve in lutto* per il suo primo film come « free lancing », sciolto dal contratto con la Metro Goldwyn Mayer.

La neige en deuil (ed. italiana: Frassinelli, 1953) ha vinto nel '52 il premio Principe Ranieri III di Monaco; è opera di Henry Troyat, uno scrittore nato nella Mosca degli Zar e vissuto nella Parigi dei facili successi letterari. Più racconto lungo che romanzo, il libro ci presenta Caino e Abele cammuffati da montanari: Isaia e Marcellino Vaudagne, che nel film diventano Zachary e Christopher Teller. Dalla pagina allo schermo, la vicenda non ha subito mutamenti sostanziali: si tratta sempre di un fratello anziano, ex guida alpina, che si lascia trascinare dal più giovane in una difficile scalata fuori stagione per saccheggiare un aeroplano precipitato a grande altezza. Fra i rottami dell'apparecchio, i due alpinisti trovano una donna viva, un'indiana: il giovane vorrebbe abbandonarla, ma l'altro finalmente si ribella. Mentre la montagna fa giustizia del fratello cattivo, il vecchio scende lentamente a valle portandosi dietro l'indiana.

A questo punto, il libro e il film divergono. Il romanzo di Troyat si conclude in chiave drammatica, con la morte dell'indiana e il vecchio montanaro in preda alla follia. Per il film, invece, gli sceneggiatori hanno cucinato un lieto fine di circostanza, con una gran scena madre in cui Spencer Tracy cerca invano di scagionare il fratello e di attribuirgli il merito del salvataggio. Bisogna dire che il lungo monologo, pur banale e prevedibile, rappresenta il brano migliore del film: con la macchina da presa puntata addosso, Tracy dà un saggio di alta bravura recitativa, infondendo sangue e commozione a un personaggio inerte. E' evidente che l'attore ha fatto *La montagna* (di cui è anche produttore in compartecipazione) per il numero da offrire nel « sottofinale »; ma è altrettanto evidente che una scena ben recitata non basta a salvare il film, anche quando si tratta di « a Tracy vehicle ».

Psicologicamente assai rudimentale anche nel malaccorto romanzo di Troyat, la storia diventa addirittura ridicola nel film: dove gli opposti caratteri dei due fratelli vengono portati alle estreme conseguenze nel bene e nel male, generando un fastidioso senso di monotonia. Il manicheismo della sceneggiatura nuoce soprattutto a Robert Wagner, che nella parte del malvagio appare incerto e noioso. La falsità dei caratteri trova un logico proseguimento nell'ambientazione, generica e superficiale, tipicamente hollywoodiana benchè molte scene siano state girate a Chamonix. Ormai ridotto al rango dei peggiori mestieranti, Dmytryk mette fuori gli scampoli della antica abilità in qualche episodio dell'ascensione: ma non occorre una eccessiva familiarità con la tecnica del sesto grado per accorgersi che le maggiori incongruenze del film sono contenute proprio nelle scene più drammatiche e spettacolari.

t. k.

Teenage Rebel
(GIOVENTU' RIBELLE)

REGIA: Edmund Goulding.

SOGGETTO: *tratto dalla commedia*: « *A Roomful of Roses* » *di* Edith Sommer. SCENEGGIATURA: Walter Reisch *e* Charles Brackett. FOTOGRAFIA: (*Cinemascope, a colori De Luxe nell'edizione originale, in bianco e nero nell'edizione italiana*): Joe MacDonald. MUSICA: Leigh Harline. MONTAGGIO: William Mace. SCENOGRAFIA: Lyle R. Wheeler *e* Jack Martin Smith. EFFETTI SPECIALI: Ray Kellogg. COSTUMI: Charles LeMaire.

PERSONAGGI E INTERPRETI: *Nancy Fallon*: Ginger Rogers; *Jay Fallon*: Michael Rennie; *Grace Hewitt*: Mildred Natwick; *Dodie*: Betty Lou Keim; *Larry Fallon*: Rusty Swope; *una ragazza alle corse*: Lili Gentle; *Helen McGowan*: Irene Hervey; *Dick Hewitt*: Warren Berlinger; *Jane Hewitt*: Diane Jergens; *Willamay*: Louise Beavers. ALTRI INTERPRETI: John Stephenson, Susan Luckey, James O'Rear, Gary Gray, Patee Chapman.

PRODUZIONE: Charles Brackett *per la* 20th Century Fox. ORIGINE: U.S.A., 1956. DISTRIBUZIONE: 20th Century Fox.

Fuori causa, una volta tanto, la gioventù sbandata sul tipo *Il seme della violenza* o *Giovani senza domani*. In *Gioventù ribelle* di Edmund Goulding ci si attiene al caso personale, già ammorbidito per proprio conto — nella commedia di mano femminile che ha dato origine al film — grazie a diversi compromessi sentimentali e garbati. Non che lo spunto centrale del soggetto (il rancore e il disagio della protagonista adolescente nei confronti della madre divorziata) non possa venire polemicamente proposto e allargato come reale motivo di disordine sociale e morale nella vita familiare americana: ma sotto indagine, anche in tal caso, si troverebbero gli adulti, non i giovanissimi. E per quanto concerne il film in particolare, il problema non esiste, perchè gli sceneggiatori Brackett e Reisch, sostenendo la commediografa Edith Sommers, hanno messo la massima cura nel non presentarlo come tale, ma in odore di pura fantasia. L'inchiesta sul divorzio, per questa volta, non è aperta. Avremo una crisi e una soluzione della crisi nel giro di due ore; e tutto isolato in quello strano limbo americano che fa parte del vecchio cinema con Deanne Durbin (imperniato tanto spesso, come ricordiamo, in casi di divorzi « rientrati »). Una cittadina di personaggi ideali, con un « college » scolastico a vivaci colori, e una cromata gelateria per studenti dove il primo turbamento amoroso inizia sull'ultimo spumone. Tutto ciò che avviene è esemplare, sterilizzato e cavalleresco in questi simposi di minorenni, e se dovesse esistere sulla terra una facoltà universitaria di conformismo internazionale, non potremmo suggerire sede migliore.

Si tratta d'altronde, dai tempi della Durbin ad oggi, di uno dei « generi » americani più benvoluti dal nostro pubblico cinematografico: una storia di ragazzi e ragazze, a momenti resa drammatica da una situazione familiare un poco tesa, ma destinata a riaccomodarsi fatalmente, e alla perfezione: il cinema dev'essere un mondo senza cocci sparsi. In *Gioventù ribelle,* l'abbiamo detto, non c'è posto per James Dean o per Vic Morrow. L'unico personaggio « anormale » della storia è la giovane Dorothy, la cui rigidità e depressione derivano dalla lunga solitudine conseguente dalla separazione dei genitori; essa è stata per otto anni in un collegio in Europa, visitando il padre in qualche rara vacanza e di-

sprezzando la madre che si è fatta un focolare altrove, sposando un altro uomo. Dopo così lungo distacco la ragazza è costretta, per disposizione del tribunale, a sostare per tre settimane in casa della madre, che lei ritiene la sola responsabile del divorzio. Ma la madre ha anch'essa delle ragioni da far valere. Si accorge della malinconia della ragazza, provocata dall'umiliazione e dalla mancanza d'affetto. Cerca di riconquistarla, aiutata in ciò dal suo nuovo marito: e di immetterla contemporaneamente in una vita più calda, più consona alla sua età e alle sue aspirazioni. S'intende che tra mamma e figliola in principio la lotta è aspra; ma in capo al tempo concesso, vi sarà il sospirato mutamento di fronte (ora, veramente, la giovanetta giudica con astio il babbo; ma non ci si bada).

Il tema dei figli del divorzio, certo importante in molti paesi, ha tentato spesso anche dei registi di qualche autorità, non esclusi Griffith e Pabst. Qui siamo su un terreno molto più friabile: il modo sbrigativo con cui ogni cosa viene sistemata, la strana ed ilare terapeutica che il film propone (da meditare, fra l'altro, il candore di certi genitori-amici che sono evidentemente portati ad esempio nel racconto: le « human relations » regolarmente retribuite che Michael Rennie organizza a favore della ragazza, con l'aiuto dei giovani del vicinato; la complicità senza riserve della madre Mildred Natwick nei fatti sentimentali, piuttosto strampalati, che succedono in casa sua) spostano l'argomento su basi eminentemente romanzesche e impossibili. Resta una certa sensibilità del regista Goulding nel sostegno dei giovanissimi attori impiegati, che vedremo senza dubbio in altri film. Per ora tuttavia la nostra preferenza va ancora ai rappresentanti dell'età matura: all'amabile e intelligente Ginger Rogers, e al simpatico e signorile Michael Rennie.

Written on the Wind

(COME LE FOGLIE AL VENTO)

REGIA: Douglas Sirk.

SOGGETTO: *da un romanzo di* Robert Wilder. SCENEGGIATURA: George Zuckerman. FOTOGRAFIA (*in Technicolor*): Russell Metty. MUSICA: Frank Skinner.

PERSONAGGI E INTERPRETI: *Mitch Wayne*: Rock Hudson; *Lucy*: Lauren Bacall; *Kyle Hadley*: Robert Stack; *Marylee Hadley*: Dorothy Malone; *Jasper Hadley*: Robert Keith; *Biff Miley*: Grant Williams; *Hoak Wayne*: Harry Shannon; *il barista*: Robert Wilke.

PRODUZIONE: Albert Zugsmith per la Universal International. ORIGINE: U.S.A. 1956. DISTRIBUZIONE: Universal.

Languoroso nel titolo italiano, *Come le foglie al vento* inventa e dibatte passioni che hanno l'incandescenza e l'estensione degli incendi nei pozzi di petrolio. L'amore e il petrolio ne costituiscono infatti i temi più salienti. Il film di Douglas Sirk espone decadenza e fine di una dinastia dell'oro nel Texas industriale, per il fallimento umano dei due ultimi illustri rampolli della ricchissima azienda. Questo crepuscolo dei petrolieri è retto su toni fortemente esibiti e tormentosi, ed usa senza prudenza ogni sorta di espedienti letterari e cinematografici. Andrebbe notato che l'intreccio deriva da un romanzo di Robert Wilder, autore che altre volte, per esempio in *Viale Flamingo,* aveva sottolineato con qualche evidenza le ombre del

Sud americano, ma che il cinema riduce puntualmente al rango di pastonista per il pubblico femminile del pomeriggio, quello che — Gallup alla mano — sostiene con maggior fedeltà l'economia precaria dell'attuale produzione. Lo stesso processo di minimizzazione romanzata ricorre anche qui.

L'erede maschio della famiglia Hadley è preda del whisky e di un complesso d'inferiorità nei confronti di un amico d'infanzia, figlio d'operai, che per propri meriti personali detiene ormai un posto influente nella società e si assume persino, oltre alle responsabilità d'affari, quelle morali per coprire le malefatte del padroncino alcoolizzato. La sorella poi non è migliore. Dimostra anch'essa una spiccata simpatia per la bottiglia, e in più va soggetta ad altre crisi per cui la psicanalisi, e la patologia, hanno nomi precisi; la sera, il suo sport favorito consiste nell'adescare proletari in tuta, che generalmente non si fanno pregare. Pare che alla base di ciò vi sia una delusione amorosa; la ragazza infatti ama disperatamente il giovane e probo amico di famiglia, che invece non vuol saperne. Va a finire che questo poveraccio, il quale fa il possibile per rimanere galantuomo tra tanti cattivi esempi, risulta a conti fatti il vero responsabile delle varie dissolutezze.

Per colmare la misura il giovane miliardario sposa una brava figliola, all'oscuro sulle qualità morali della bella famiglia; e per la solita concatenazione delle cause e degli effetti nel cinema, la sposa era da gran tempo vagheggiata anche dall'amico di casa. Da qui l'ultima e più fosca parte del dramma, con morti violente e figli della colpa (o ritenuti tali). Il marito beone viene tolto di mezzo da una revolverata. La vedova sarà debitamente confortata e più tardi risposata dall'onnipresente collaboratore. Quanto all'impero del petrolio, esso non morirà del tutto, a quanto sembra. Lo rileva la figlia superstite che da un giorno all'altro muta vita e si pone al tavolo da lavoro. Ma è lecita la preoccupazione che amministri i carburanti come finora aveva amministrato il whisky.

L'amarezza con cui sono disegnate le figure principali del film impressiona — comunque — relativamente. Non è un « assommoir », e non implica alcun significato di denuncia, deliberato o meno. Riteniamo che la critica che ha parlato di coperta accusa ai figli del capitalismo abbia veduto male di proposito. Nulla in *Come le foglie al vento,* né la libido patinata e dimostrativa della ragazza, né le angosce melense e le varie magagne del giovanotto, esce dall'ambito del surrogato e può trasformarsi in indicazione reale. Sotto accusa, se mai, si troverebbe ancora una volta il fumetto per adulti nelle sue ben identificate applicazioni cinematografiche. Il film di Douglas Sirk è in questo senso molto avvilente.

Le scenografie e i colori sono anch'essi di gusto romanzesco: quelle soffici e teatrali automobili gialle e rosse stagliate contro i pozzi. Fra gli attori, si salva Lauren Bacall per signorilità e sottigliezza d'interpretazione. Impersonale Rock Hudson, ovvio Robert Stack. Dorothy Malone, cui sono legati gli episodi più discutibili, procede nella sua bene impostata valorizzazione « sexy ».

t. r.

Les évadés
(GLI EVASI)

REGIA: Jean Paul Le Chanois.

SOGGETTO: *da una storia realmente vissuta da* Michel André. SCENEGGIATURA E DIALOGHI: Jean Paul Le Chanois *e* Michel André. FOTOGRAFIA: Marc Fossard. MUSICA: Joseph Kosma. SCENOGRAFIA: Robert Clavel. MONTAGGIO: Emma Le Chanois.

PERSONAGGI E INTERPRETI: *l'ufficiale*: Pierre Fresnay; *un soldato*: François Périer; Michel André *nella parte di se stesso.* ALTRI INTERPRETI: Sylvia Monfort, F. Darbon, Marthe Mercadier.

PRODUZIONE: Cocinor - Films Saint-James. ORIGINE: Francia, 1955. DISTRIBUZIONE PER L'ITALIA: Atlantisfilm.

Kinder, Mütter und ein General
(ALL'EST SI MUORE)

REGIA: Laslo Benedek.

SOGGETTO: *dal romanzo « Piantela con l'eroismo » di* Herbert Reinecker. SCENEGGIATURA: Gunther Rittau. FOTOGRAFIA: Erich Kettelhut. MUSICA: Werner Eisbrenner.

INTERPRETI: Hilde Krahl, Bernhard Wicki, Ewald Balser, Therese Giehse, Ursula Herking, Beate Koepnick, Claus Bieder Staedt, Rudolf Fernau, Klaus Kinski, Maximilian Schell.

PRODUZIONE: Eric Pommer - Intercontinental. ORIGINE: Germania Occ., 1955. DISTRIBUZIONE: Atlantisfilm.

I recenti tentativi del cinema tedesco occidentale nel senso di un « ripensamento » della storia della Germania durante il nazismo — o più precisamente durante la guerra hitleriana — non hanno sempre trovato da noi un'accoglienza serena. L'accusa di malafede è ricorsa di frequente, nei rendiconti critici, intonati al sospetto che, da parte tedesca, si stia cercando ad ogni costo, attraverso quel suggestionante mezzo dal linguaggio universale che è il cinema, di creare un alibi postumo per un popolo e per la sua classe dirigente. Ora, è onesto ammettere che un siffatto sospetto trova più di una giustificazione: in alcuni di tali film ricorre infatti con insistenza la tesi secondo cui tutta la responsabilità di una serie mostruosa di nefasti sarebbe da attribuire ad un partito, o magari addirittura ad un uomo. Mentre noi tutti abbiamo imparato a nostre spese con quale massiccia compattezza la gran maggioranza del popolo tedesco abbia seguito le direttive dei suoi capi, per lo meno fino al momento in cui le sorti della guerra non hanno assunto una piega rovinosa.

D'altronde è evidente che, ai fini del nostro discorso attuale, i sottoprodotti di una corrente ci interessano fino ad un certo punto: noi intendiamo riferirci alle opere di qualche statura, le quali sono anche quelle nelle quali è dato constatare l'esistenza di una ragione morale autentica, di una sincerità innegabile, quanto meno da parte di *quel* singolo autore. Una polemica in tal senso ho già avuto occasione di sostenere a proposito del *Generale del diavolo,* film che in ogni caso non poteva essere sbrigato frettolosamente in nome di generiche diffidenze: nomi come quelli del drammaturgo Carl Zuckmayer e del regista Helmut Käutner costituivano infatti serie garanzie di onestà. Käutner rappresenta infatti il caso più tipico di tutta una tendenza. Non si tratta di una personalità *engagée* in una direzione precisa dal punto di vista politico, né mi pare che sia obbligatorio pretendere un impegno del genere.

Ma l'umanitarismo, l'antibellicismo di questo regista, la sua repulsione per i miti retorici mi paiono al

di sopra di ogni sospetto. Se nel dopoguerra egli ha realizzato opere come *L'ultimo ponte* (il cui valore morale consisteva appunto in quella apparente mancanza di scelta che dai soliti zelanti gli venne rimproverata), come *Il generale del diavolo,* come *Il capitano di Köpenick,* come *Cielo senza stelle,* non bisogna dimenticare che in piena guerra egli aveva realizzato *Arrivederci, Francesca!,* film indubbiamente singolare ed a sè stante nella produzione nazistica dell'epoca. Certo, il suo stesso temperamento induce Käutner a porre dei limiti alla propria polemica (*Il capitano di Köpenick* è assai indicativo in questo senso): ma negare al cineme di Käutner la qualifica di « civile » sarebbe, più che ingeneroso, assolutamente iniquo. Oltre tutto, *Il generale del diavoro* è un film che può servire a spiegare molte cose riguardo alle ragioni ed ai mezzi con cui il nazismo si sostenne, grazie anche all'apporto di individui che in esso sostanzialmente non credevano, e per i quali non si può dire Käutner dimostri un'indulgenza irragionevole (solo, la sua connaturata « imparzialità » lo spinge ad illuminare fino in fondo quella che pirandellianamente potremmo definire « la ragione degli altri »).

Più sospettabile, certo, diventa il cinema tedesco allorchè si volge ad illustrare le gesta di una « resistenza » nazionale. Ma, anche qui, si tratta di modi, di misura. La Resistenza tedesca è stata un fenomeno, nel complesso, di scarso rilievo, nei suoi aspetti più appariscenti essa si è sopra tutto basata sulla ribellione di qualche esponente della casta militare, che non si sapeva acconciare all'idea di una catastrofe in cui il partito la avrebbe travolta (vedi i film sull'attentato del 20 luglio, che fu il *clou* di quel disgraziato movimento): ciò premesso, non si può negare ai tedeschi il diritto di ricordarsi e ricordare agli altri l'esistenza di un fenomeno che sarebbe disonesto negare, anche se è doveroso ricondurre alle sue vere proporzioni. Vi sono poi i film sulla guerra *tout court,* ed anche qui è bene distinguere tra il comodo sistema di addossare ogni responsabilità ad un singolo e comodo capro espiatorio (sia pur esso il Führer o il partito nazistico in generale) ed il tentativo di compiere un sia pur parziale esame di coscienza, esprimendo un sincero ripudio della violenza organizzata militarmente. Il punto di riferimento obbligato è la serie *08/15,* certo non priva di ambiguità, ma neanche di violenza polemica in linea con una tradizione positiva in letteratura e nel cinema. Certo, in quei film — specie nel primo della serie — i capri espiatori sembrano essere stati scelti un po' « marginalmente » (i sottufficiali, ad esempio), e tale impostazione non può non ingenerare insoddisfazione; ma è anche vero che quei film rifuggono per loro natura da una ricerca di cause, sono film che hanno come obiettivo della loro satira la vita militare in sè, come manifestazione di assurda coazione esercitata sulla collettività. In questi limiti si tratta di opere probabilmente sincere e dotate di un loro insolito mordente.

Ma il punto più avanzato raggiunto dalla polemica antimilitaristica svolta dal cinema tedesco è dato senza dubbio da *All'est si muore,* film il quale reca la firma di quel Laslo Benedek, ungherese d'origine, il quale si era aperto un credito a Hollywood con film come *Morte di un commesso viaggiatore* e *Il selvaggio.*

Che si tratti di un film contro la guerra, senza riserve mentali, mi sembra innegabile (resta da vedere se esso sarebbe stato egualmente prodotto nel caso di vittoria tedesca, dirà il lettore: d'accordo, ma teniamo conto che, oltre a quella del Benedek, il film reca la firma produttiva di Erich Pommer, altra personalità non sospettabile): basti ascoltare quel dialogo indubbiamente pletorico e prolisso, ma esplicito, sul quale la polemica dell'opera per gran parte si fonda. Nel suo generoso sforzo di denuncia della guerra come fonte di orrore e di strage priva di scopo è chiaro che il film si ricollega, meglio che qualsiasi altro prodotto in Germania dopo il 1945, a certa fioritura sviluppatasi intorno al 1930 e comprendente opere come *Westfront 1918* (e, in altro modo, *La tragedia della miniera*) di Pabst, *Niemandsland* di Trivas e sopra tutto *All'ovest niente di nuovo* di Milestone.

Il racconto si riferisce ad una realtà riconoscibile e particolarmente amara degli ultimi mesi di guerra, allorchè l'esaltazione provocata dalla insensata propaganda nazistica indusse molti ragazzi tedeschi — alcuni neppure ancora adolescenti — ad arruolarsi volontari, per offrirsi come carne da macello contro i russi affacciatisi ormai sul suolo nazionale tedesco. (Si pensi ad un certo brano di attualità, cui si è rifatto Pabst per una scena del suo *Ultimo atto*, in cui Hitler si compiace con un manipolo di questi giovanissimi incoscienti). Il film di Benedek racconta di un gruppo di donne — alcune madri ed una sorella — di Stettino, le quali, accortesi della fuga dei loro ragazzi, partono alla ricerca di essi e si spingono fino in prima linea, per contendere, con le ragioni del buonsenso e dell'amore, le loro creature alla ferrea « ragion militare ». Tale intervento, malgrado tutto, non sembra esser stato inutile, se un ufficiale si prende l'arbitrio di ordinare la ritirata da un caposaldo isolato, ad onta delle disposizioni superiori di resistenza ad oltranza. Ma all'ultimo momento un ordine di controffensiva strappa di nuovo alle donne quelle creature vittime di un fanatismo cieco: la partenza dell'autocolonna verso un cupo destino, con quelle donne disperatamente sole per la seconda volta, riprese in campo lunghissimo, costituisce il momento più alto del film, quello che ne conclude con solenne, dolente *pathos* una parabola, contrassegnata da parecchi espedienti narrativi destinati ad alimentare una « trama » quanto mai scarna, e, come dicevamo, da una invadente se pur significativa verbosità.

In sostanza, *All'est si muore* è un film i cui valori non sono assoluti, ma in gran parte relativi all'importanza di un messaggio che si ha motivo di ritenere sincero (ed anche non privo di eco, se il film ha avuto in patria notevoli riconoscimenti ufficiali), un messaggio tanto più destinato a colpire in quanto esemplificato attraverso la denuncia delle disastrose conseguenze che certe concezioni hanno sulle generazioni più giovani.

La guerra è al centro anche di un film francese, pur esso meritatamente insignito di riconoscimenti in patria: *Gli evasi* di quel Jean-Paul Le Chanois, il quale conta già al proprio attivo opere delicate e significative come *L'école buissonnière* o *E mi lasciò senza indirizzo*. La guerra de *Gli evasi* non è la guerra del fronte, è la guerra vista e vissuta da tre prigionieri francesi evasi. La si-

tuazione richiama di per sè il ricordo de *La grande illusione* di Renoir. Ma la coincidenza non si ferma qui: è chiaro che quel film, divenuto presto classico, ha rappresentato per Le Chanois un preciso punto di riferimento. Ad esso riconduce l'iniziale descrizione del campo di concentramento, popolato da un'umanità riboccante di umori (ma il lungo carrello che precede i titoli di testa, seguendo la nera figura di una S.S. in giro d'ispezione con il suo cane lupo al guinzaglio, costituisce un'intuizione registica originale). Ad esso riconduce, più ancora, l'impostazione dei rapporti psicologici fra i tre personaggi principali: due sono soldati, uno ufficiale (interpretato, non a caso, da Pierre Fresnay), e tale disparità di condizioni crea i presupposti per una fruttuosa impostazione dei diversi caratteri, per un sottile, progressivo approfondimento del legame che fra i tre viene a stabilirsi, allorchè la ricchezza di umanità che si cela nell'animo dell'ufficiale al di là del suo apparente riserbo, contribuisce ad accelerare il processo di disgelo.

Questa solidarietà tra individui di classe sociale e mentalità diverse, questo naturale cadere delle barriere di grado di fronte alle comuni, impellenti necessità, questa riscoperta di una umanità universale sono rappresentati dal Le Chanois con frequente finezza, non immemore della grande lezione di Renoir. La quale è ancora presente in quella rappresentazione di un paesaggio omogeneamente grigio (l'itinerario dei tre, partendo dalla Germania settentrionale punta sul Baltico e sulla Svezia), visto con gli occhi dei fuggiaschi anelanti a raggiungere la meta di un asilo neutrale (si ricorderà come anche Renoir avesse evocato con tocchi maestri il grigio squallore di quel piatto paesaggio tedesco, sfilante sotto gli occhi dei prigionieri sul treno). Sono questi valori umani ed ambientali, insieme con l'intensa, luminosa vibrazione data dalla presenza di Pierre Fresnay (senza con ciò dimenticare la pienezza della presenza di un Périer e anche dell'André, che recita nel film la parte di se stesso), i quali ci inducono a considerare *Gli evasi* uno tra i saggi più suggestivi del recente cinema francese, sulla linea di una tradizione feconda.

Ma non possiamo disconere al Le Chanois l'accortezza con cui egli ha saputo costrùire il suo racconto, puntando al momento opportuno ora su una *suspense* di innegabile effetto, ora su una sorvegliata commozione, ora su una notazione di colore con funzione di « scarico ». Certo, sotto questo aspetto il film finisce per ricondursi a moduli narrativi più tradizionali, in contrasto con le sue origini di fedele ricostruzione di un fatto realmente accaduto. Marcel André che, come si diceva poc'anzi, recita nel film se stesso, ha fornito anche il canovaccio per lo scenario. So benissimo come la realtà sia spesse volte più romanzesca della finzione, e d'altro canto ignoro in che cosa esattamente il film si discosti dagli avvenimenti reali. Ma mi sembra innegabile che, specie nella seconda parte, la coincidenza degli effetti, prima di giungere all'ottimistico finale, sia un po' troppo elaboratamente architettata per poter essere a priori considerata come autentica. D'altro canto, *Gli evasi* non pretende, credo, di presentarsi come una cronaca, ma, piuttosto, come il romanzo di una cronaca. Un romanzo serio, dove non

contano tanto i fatti, più o meno veri o probabili che siano, quanto le reazioni degli individui di fronte ad essi.

g. c. c.

Yield to the Night
(Gli uomini condannano)

Regia: John Lee Thompson.

Soggetto: *da un romanzo di* John Harry. Sceneggiatura: John Cresswell *e* John Harry. Fotografia: Gilbert Taylor. Scenografia: Robert John. Musica: Ray Martin.

Personaggi e interpreti: *Mary Hilton*: Diana Dors; *la giovane carceriera*: Yvonne Mitchell; *il pianista*: Michael Craig; *il sacerdote*: Geoffrey Keen; *Lucy Carpenter*: Athene Seyler.

Produzione: Kenneth Harper *per la* British Association Film Corporation - Associated Br. Pathe Ltd. Origine: Gran Bretagna, 1955. Distribuzione: Republic.

Che cosa fu rimproverato a Cayatte, il regista-avvocato di *Siamo tutti assassini?* Nella sua cinematografica arringa contro la pena di morte si era dedicato più a insistere sui barbari preparativi delle esecuzioni capitali che ad affrontare concretamente il problema contrapponendo argomenti validi — ideologicamente e drammaticamente validi — al rigido principio della società che ha il dovere di difendersi con la medesima spietatezza con cui il criminale l'ha offesa.

John Lee Thompson e gli sceneggiatori che hanno firmato *Yield to the Night* (lett.: Abbandono alla notte) non hanno le preoccupazioni polemiche di Cayatte, il loro non è un film-manifesto. Almeno nell'impostazione. Da buon inglese empirico, Lee Thompson non si propone di dimostrare una tesi attraverso uno svolgimento dialettico; meno trombone di Cayatte e meno sofistico di Spaak, non insiste con artifizi retorici sui propri argomenti, né ricorre agli effettismi del cerimoniale: l'arrivo furtivo dei guardiani, la loro brutale aggressione ecc.

Sul problema che, pur taciuto, è al centro del film — è giusta la condanna a morte? — esiste soltanto un accenno diretto ed esplicito: « E' un assassinio premeditato ». La polemica definizione è affidata alla protagonista, una giovane donna condannata all'impiccagione per avere ucciso, con premeditazione, una rivale in amore, da lei ritenuta responsabile del suicidio dell'uomo amato. (Per spiegare la genesi produttiva del film: *Gli uomini condannano* è ispirato al caso dell'indossatrice Ruth Ellis che tre anni fa commosse e divise l'opinione pubblica inglese e aprì sulla stampa una lunga polemica sulla legittimità della condanna a morte).

La vicenda del film si svolge in Inghilterra, paese di antica tradizione democratica e socialmente progredito: non c'è posto nel film, di conseguenza, al Grand Guignol e alla polemica contro i « modi » dell'esecuzione. Nulla da eccepire: c'è una indubbia civiltà nel trattamento riservato ai condannati a morte del Regno Unito. Almeno nelle carceri femminili.

Ma gli autori non hanno avuto il coraggio di impostare il film esclusivamente sulla descrizione degli ultimi giorni di una donna condannata a morte, sull'orrore tutto interiore di questa attesa — una « suspense » allo stato puro — di un even-

to dalla scadenza esatta: i giorni, le ore, i minuti che passano in una condizione d'anima dove il tempo perde le sue proporzioni fisiche per assumere, dilatandosi, una misura esistenziale. E il calcolo dei gesti, l'iterazione degli avvenimenti obbligati nel giro di una giornata, l'incubo della luce sempre accesa, la pietà e l'indifferenza professionale di chi assiste e vigila, la logica assurda delle ultime cure... Occorreva un coraggio — e un rigore — che, forse, è inutile pretendere da un film, palesemente nato da un'operazione di compromesso. Non a caso la parte della protagonista è affidata a Diana Dors, artificiale prodotto erotico di un divismo affatto estraneo alla tradizione inglese. Quasi una scommessa. O un pedaggio che in tutto il mondo le « maggiorate fisiche » si sentono obbligate a pagare nell'illusorio tentativo di conquistarsi un titolo di nobiltà.

Gli autori sono così ricorsi al comodo espediente spettacolare delle sequenze retrospettive; ma bisognava allora spostare l'interesse del racconto sul piano della psicologia: creare un personaggio, offrirgli un passato, incastonarlo in un ambiente, metterlo al centro di una situazione che di quel passato e di quell'ambiente fosse una conseguenza, e poi far scattare il meccanismo del dramma e del delitto. Ma il personaggio non esiste, l'aneddoto è squallido, l'ambiente sottinteso. Né soccorre l'intensità di una recitazione, compito al di fuori dei limiti di una Dors sulla quale pesa, d'altra parte, l'« handicap » di una volgarità fisica difficilmente riscattabile.

Riesce così immotivata la perizia descrittiva di un regista che dimostra di conoscere i ferri del mestiere; e non necessarie appaiono le sue trovate formalistiche: le inquadrature ora impallate ora sghembe, la macchina da presa posta al livello del terreno, la ricerca esasperata del particolare e del materiale plastico. Sono esercitazioni stilistiche che, nell'ultima parte, riescono a imprimere una singolare densità al racconto ma non possono più ravvivare una materia sorda, non sollecitata dall'interno. E « l'abbandono alla morte » non commuove né turba. *Gli uomini condannano* è un film senz'anima. E senza mistero.

m. m.

The Kid
(IL MONELLO)

SOGGETTO E REGIA: Charles S. Chaplin.

FOTOGRAFIA: Rollie Totheroh.

PERSONAGGI E INTERPRETI: *il vagabondo*: Charlie Chaplin; *il monello*: Jackie Coogan; *la madre*: Edna Purviance; *l'artista*: Carl Miller; *il poliziotto*: Tom Wilson; *il bruto*: Chuck Riesner; *il malfattore*: Albert Austin; *una donna della periferia*: Nellie Bly Baker; *il padrone dell'asilo notturno*: Henry Bergman; *l'angelo malizioso*: Lita Grey.

PRODUZIONE: First National. ORIGINE: U.S.A., 1921.

Pare che *The Kid* sia nato per iniziativa di Jackie Coogan, un'iniziativa involontaria, ben s'intende, consistente nel fatto che un giorno, mentre il già illustre Chaplin passava per l'atrio d'un albergo, il ragazzino gli fece l'occhietto. Su quell'espressione sbarazzina il regista iniziò a costruire una storia che doveva restare nell'ambito del cortometraggio ma venne dilatandosi in sede di lavorazio-

ne, fino ad assumere le proporzioni del film normale, creando dei seri imbarazzi a Chaplin nei confronti dei produttori (per giunta il film fu girato con due macchine da presa, essendo un negativo destinato all'Europa). Benchè Jackie fosse avvezzo a recitare — i suoi genitori erano attori di « vaudeville » e lui stesso stava già sul palcoscenico — Chaplin non volle rischiare, e fece al piccolo una sorta di provino, inserendolo nella comica *A Day's Pleasure* per abituarlo al cinema. La serietà di preparazione e di lavoro è anche dimostrata dalla singolare lentezza, per allora, dei tempi di lavorazione, se è vero, come racconta Theodore Huff, che per la sola scena del risveglio nella baracca, quando Charlie si drappeggia con la coperta facendone una sorta di veste da camera, furono impiegate due settimane. Pare, insomma, che il regista presentisse che quell'opera avrebbe segnato una svolta importante nel suo itinerario artistico.

Si è sostenuto che Chaplin non è un comico, ma si serve del comico come equilibratore, impedendo gli eccessi melodrammatici o patetici. *The Kid* ne è una prova, e le diseguaglianze di ritmo si debbono alla difficoltà che ancora incontra il regista nel fondere due toni diversi (l'equilibrio perfetto si trova forse in *City Lights* e si lega ad un raggiunto equilibrio interiore, che tornerà poi a spezzarsi, giungendo a brusche fratture, in *Modern Times*). Il Vagabondo non è più il simbolo d'una condizione umana in cui si mescolino notazioni autobiografiche, ma è interamente autobiografico, è integralmente Charles Spencer Chaplin, il giovane proveniente dagli *slums* londinesi, allevato in una soffitta, che ha trovato per scuola la strada d'un quartiere popolare. Si può per inciso ricordare che, sempre stando a testimonianze attendibili, egli avrebbe fatto ricostruire la soffitta sui ricordi di quella in cui era vissuto e che — un caso di neorealismo « ante litteram » — molte scene furono girate per le strade dei quartieri periferici di Los Angeles.

Proprio perchè parla di se stesso, egli disegna Charlie in modo un po' diverso dal solito e cioè un po' Chas e un po' Charlie, in un impasto non casuale: il vagabondo di *A Dog's Life* o di *The Vagabond*, di *City Lights* o di *Modern Times* può essere mitizzato, posto com'è a rappresentare la fetta di buono del genere umano rispetto alle altre fette, tutte di cattivo o almeno di indifferente; parlando di sé, sente al contrario il bisogno di ridurre il vagabondo alle proporzioni più realistiche del vivere quotidiano. Quando il vagabondo diventa vetraio e d'accordo col monello rompe i vetri per poterli riparare, si gusta solo una gag d'eccezione, pensando all'ottimo allievo di Sennett. A rifletterci, invece, la birbonata non entra nel Charlie di, che so, *City Lights,* e ricorda molto il Chas villano e disturbatore delle primissime comiche; e così il vetraio che si dà da fare con la moglie del poliziotto riporta alla mente le situazioni analoghe di altri « shorts » prima maniera.

Al di là del ricordo di altre esperienze, queste situazioni servono al regista per ripulire il suo personaggio da aloni di eccezionalità, riconducendolo a binari usuali, un po' di bene e un po' di male, come in ogni uomo. Questa singolare illuminazione psicologica è completata da un'altra situazione: il vagabondo che trova

il neonato. Niente De Amicis, niente Ettore Malot: il vagabondo non costituirà il simbolo positivo di un'anima popolare disposta alla solidarietà e alla dedizione, dove in ceti diversi vi è egoismo e chiusura. Il vagabondo fa di tutto per disfarsi del bimbo, non avendo alcuna voglia di accollarsi una preoccupazione in più. Senonchè, proprio qui è la forza di *The Kid*: nulla è dato per scontato, l'eroe in realtà è un antieroe, un uomo vero perchè comune, e da qui acquista nerbo il sentimento centrale, l'amore paterno, che si costruisce attraverso l'amicizia vale a dire nell'esperienza concreta del vivere insieme.

Uno studioso sovietico, il Lejtes, ha voluto caricare d'un simbolo la sequenza d'ingresso di Charlie, con l'omino che scansa con distaccata distinzione, con la punta del bastoncino, le immondizie che le donne del quartiere gettano dalle finestre sulla strada. A quel modo, dice Lejtes, Chaplin scansa da sé porzioni di realtà, rifiutandosi di vedere certe cose del mondo. E' un parallelo ammissibile, però più sulla pelle di Charlie che su quella di Chaplin. Il Charlie delle prime comiche Keystone passava nella vita divertendosi o soffrendo, più spesso prendendo in giro gli altri, ma a poco a poco tra sé e il resto del mondo trova dei termini di relazione, la donna, il cane, qui il monello. Charlie, tenendosi il bimbo, non adotta nessuno, non accetta una paternità; si accolla una seccatura che non può evitare, cercando di trarne qualche profitto (il monello che gli fa da « compare » nella gag del vetraio); quando però l'amore paterno cresce e si fa tutt'uno con lui, egli è trasformato: all'inizio del film c'era ancora Chas, a metà è il Charlie di sempre, l'idealista, l'uomo pronto anche a battersi per la difesa della propria dignità (l'unico valore certo a cui Chaplin si riferisce costantemente è la dignità dell'uomo, vedi il piccolo barbiere ebreo e le guardie naziste in *The Great Dictator*).

La costruzione del racconto prevede quindi l'acme di tensione e di resa drammatica (ogni traccia di comicità è abbandonata) al punto in cui il vagabondo, attraverso un sentimento d'amore, acquista la piena misura della sua umanità: la sequenza del bimbo allontanato dal vagabondo per essere ricoverato all'orfanatrofio, la disperata lotta del bimbo e del genitore adottivo per impedire la separazione, ha grande forza per essere radicata nell'accurata preparazione psicologica della prima parte. L'anarchismo, un motivo costante dell'opera chapliniana, non è assente in *The Kid*, malgrado il finale accomodante in rosa: c'è un accenno, un po' sforzato, in apertura, quando Chaplin inquadra la madre sventurata contro la finestra d'una chiesa, in modo che la luce le formi un'aureola intorno al capo, ma soprattutto c'è la sequenza del sogno: un paradiso terrestre, senza cattivi e senza leggi, dove tutti si vogliono bene (anche se per breve durata, dato che tre diavoletti, intrufolatisi di soppiatto, riescono a creare lo scompiglio; Chaplin scioglierà il suo pessimismo solo nel *Great Dictator*).

Spiace che ad un corpo centrale così vivo, corrisponda una parte del tutto scadente, la vicenda della ragazza resa madre dal solito pittore e lo stesso finale, col vagabondo chiamato al palazzo della donna, divenuta ricca e celebre. Al tempo di *The Vagabond* ci si era chiesti se la storia

della ragazza rapita dagli zingari e poi ritrovata grazie al ritratto d'un pittore fosse in chiave satirica rispetto al genere feuilletonistico oppure rispondesse al Chaplin deteriore, che cede a volte al sentimentalismo. Anche se la critica è a tale proposito divisa, il melodramma delle prime sequenze di *The Kid* dovrebbe far propendere per la seconda soluzione.

Il dubbio è in ogni caso assente per il film di cui si sta discorrendo, per la sua sostanziale impostazione drammatica, che pone, come s'è detto, il comico od il satirico ai margini. L'ambizione a rivelarsi diverso da come il pubblico lo conosceva, tradisce il regista e lo trascina a qualche effetto sforzato. Si veda all'inizio, la donna che vede una coppia di sposi uscire di chiesa: il diaframma si chiude a forma di cuore su alcuni petali che, caduti a terra dal mazzo di fiori della sposa, vengono negligentemente calpestati dal marito. Si tratta comunque d'una parte secondaria anche se non breve, che non infirma il realismo — non solo esteriore, come s'è visto — di *The Kid*, una delle opere meno caduche della filmografia chapliniana.

e. g. l.

Le rubriche

Il documentario

LA SITUAZIONE, OGGI, E UNA PROPOSTA SBAGLIATA — Alla recente sessione pubblica della Conferenza economica del cinema italiano — indetta com'è noto dal Circolo italiano del cinema in stretta intesa con le categorie industriali, tecniche, del lavoro e (in minor misura) dell'arte e della cultura — un solo intervento si è avuto in tema di documentari e cortometraggi. Segno di scarso interesse per l'argomento — che in altro momento era in testa a tutti in una certa campagna « moralizzatrice » — o significativo silenzio in una materia che, dopo l'approvazione della nuova legge sul cinema, sembra sia decisamente trascurata da parte di qualcuna delle categorie di cui sopra?

Vediamo anzitutto a quali conclusioni è giunto — sia sul terreno delle constatazioni che su quello delle proposte — il comitato di studio il quale (come dice testualmente il documento redatto al termine della laboriosa fase preparatoria della Conferenza) « prima di concludere i suoi lavori ha voluto soffermarsi *anche* sul problema del cortometraggio e del documentario ». Dopo avere affermato che il meccanismo della nuova legge sul cinema, pur essendo riuscito ad eliminare gran parte degli abusi resi possibili dalla legge precedente e a ridurre notevolmente l'aggravio per l'Erario, non ha favorito una produzione seria e continuativa, né ha eliminato completamente la possibilità di degenerazioni speculative, né infine ha assicurato una effettiva e vasta circolazione dei film, il documento elenca in alcuni punti le principali conseguenze negative della legge 31 luglio 1956 nello specifico settore.

Ecco in sintesi questi punti: limitando il numero dei cortometraggi da premiare ogni anno, si è automaticamente ridotta la produzione da « oltre seicento documentari a poco più di un centinaio, con conseguenze gravissime per quanto riguarda l'occupazione del personale artistico e tecnico ». In secondo luogo, limitando la cifra del premio e stabilendone la corresponsione annuale, la nuova legge ha obbligato i produttori a concentrare la produzione nel periodo più vicino all'assegnazione dei premi e, per poterla tempestivamente condurre a termine, a concederla in appalto a subproduttori spesso di pochi scrupoli che, per guadagnare sulla cifra già esigua, cercano di realizzare lavori di scarso impegno e di minore costo. In terzo luogo il pro-

duttore — sapendo « in partenza di non poter sperare di avere tutti i propri documentari premiati » — diminuisce il costo in modo da calcolare un premio per ogni tre documentari prodotti: perciò paga meno i realizzatori ed esclude mezzi tecnici costosi, con grave pregiudizio della qualità. Infine, poichè la legge prevede che, per la riscossione del premio, il documentario deve aver fatto cento « passaggi », il produttore stampa due o al massimo tre copie del cortometraggio premiato, quindi le spedisce in provincia, a meno che non si accontenti di saper segnato il « passaggio » in borderò, senza preoccuparsi della sua effettiva proiezione in pubblico. In questo modo ogni scopo culturale va a farsi benedire, e probabilmente il documentario premiato non farà più dei cento « passaggi » obbligatori.

Avendo così descritto la situazione — in termini, se pur non esaurienti, tuttavia abbastanza realistici — il documento sottoscritto dal comitato di studio della Conferenza sul cinema suggerisce alcune modifiche che esso « ritiene indispensabile siano al più presto apportate alle attuali disposizioni di legge ». Il segretario del comitato di studio, Callisto Cosulich, ha così riassunto in un articolo le soluzioni suggerite: « *Soluzione di prospettiva*: studiare una regolamentazione che assicuri al cortometraggio e al documentario un mercato. *Soluzione immediata*: modificare la legge in modo che: 1) l'assegnazione dei premi avvenga semestralmente e non annualmente; 2) sia abolita la distinzione tra colore e bianco e nero, e i due premi di diversa entità vengano assegnati in base a motivati giudizi. *Soluzione d'emergenza*: assegnare dal fondo del miliardo, previsto dall'art. 24 della legge, 75 milioni all'Istituto Luce in modo da dare inizio a 25 documentari e da alleviare la forte disoccupazione nel settore ».

Ora è evidente che le prospettive per una soluzione, che balzavano evidenti dalle constatazioni più sopra riassunte, sono andate, con queste proposte, completamente deluse: ci si preoccupa infatti soltanto di trovare un mercato al documentario nazionale quando si sa benissimo che il mercato esiste tuttora, malgrado gli « eroici » tentativi compiuti negli ultimi anni per distruggerlo; si danno quindi due suggerimenti su altrettanti aspetti non fondamentali della questione, il primo dei quali poi non tiene conto che la vecchia legge prevedeva per i produttori di documentari un « immobilizzo di capitali » assai superiore a sei mesi o un anno (ma, nei tre anni di sfruttamento, le prospettive di incasso erano ben maggiori...); infine si propone una soluzione tipicamente provvisoria, in quanto non potrebbe interessare che un numero limitatissimo di persone, mentre ancora una volta una parte di quei 75 milioni potrebbe finire in tutt'altre tasche che in quelle dei disoccupati.

In generale, dunque, la crisi del cinema non ha insegnato nulla — o ben poco — a quanti in Italia si occupano, a qualunque titolo, di documentari. E' risaputo che la situazione precedente all'approvazione della nuova legge sul cinema era caratterizzata, per un buon ottanta per cento dei casi, da una preoccupazione che aveva preso ormai tutti, dai produttori agli autori ai tecnici: trarre il maggior profitto possibile da un particolare stato di cose senza correre nessun rischio e senza produrre

il minimo sforzo di cervello e di portafoglio. Tale stato di cose, favorito purtroppo dall'eccessiva faciloneria di quanti per legge avrebbero dovuto sovrintendere al settore, determinò alcune conseguenze gravissime, alle quali soprattutto si deve far risalire la causa dell'attuale situazione. E' quasi superfluo ricordarle, anche se ora si preferisce da troppe parti porre in sottordine le rispettive responsabilità; tuttavia eccole in sintesi:

— Superproduzione per tener dietro alle sempre crescenti richieste di chi aveva interesse a «far passare» quanti più documentari possibile: all'attività delle principali ditte produttrici teneva dietro quella di una miriade di iniziative minori, sorte fin nei più piccoli centri;

— Improvvisazione dei quadri artistici e tecnici;

— Scadimento della qualità fino a un livello inferiore a qualsiasi immaginazione;

— Conseguente avversione del pubblico che, dall'iniziale favore verso il «genere» del documentario, è via via passato all'indifferenza e quindi a una vera e propria ostilità: donde naturalmente la decisa avversione degli esercenti;

— Saturazione, nonostante tutto, del mercato fino alla creazione di una «scorta» sufficiente per i tre anni succssivi alla scadenza della vecchia legge (gli ultimi documentari «vecchia legge» sono stati esaminati dal competente comitato tecnico — e naturalmente ammessi alla programmazione obbligatoria con il «premio» del tre o cinque per cento — appena tre o quattro mesi addietro);

— Speculazione che in parecchi casi non aveva più ritegno (si pensi che per molti documentari costati meno di due milioni si era giunti ad incassi di decine di milioni);

— Situazione di pratico monopolio nel settore della distribuzione, con conseguenze di duplice ordine: una nel settore della produzione minore, costretta a subire le condizioni poste dalle grosse Case distributrici e spesso a vendere a qualsiasi prezzo i documentari prodotti, pur di realizzare qualche cosa; l'altra nel settore dell'esercizio, portato poco a poco a subordinare la proiezione dei documentari (meglio: la registrazione sui «borderò» della proiezione in realtà non avvenuta) al versamento di una parte delle percentuali previste dalla legge;

— Tranne delle eccezioni, qualche volta lodevoli, nessuna preoccupazione di fare qualche cosa di nuovo e di interessante: bastava mettere insieme, non importa in che modo, i 270 metri necessari, e soprattutto far presto e spendere il meno possibile. Naturalmente, chi poteva pensare, in queste condizioni, che il documentario avesse quella sua funzione di «scuola di cinema», di «preparazione dei nuovi quadri», come qualche pio sognatore si ostina ancora a ritenere? E difatti, mentre si è andato progressivamente riducendo a zero il numero dei documentaristi passati alla regia di film a soggetto, si è dato invece il caso di registi falliti nel campo del lungometraggio e passati al documentario;

— Completa assenza di tentativi in altra direzione che non fosse quella di documentari della lunghezza standard di dieci minuti.

* * *

Chi dunque oggi lamenta, a giusta ragione, la morte del documentario, dovrebbe pensare che questo

« genere » era già morto il giorno in cui uomini non molto dotati di senso di responsabilità, avevano deciso di volgere a loro favore — determinando un moltiplicarsi degli esigui capitali iniziali che ha dell'incredibile — le disposizioni che il legislatore in buona fede (non dubitiamo che fosse stato così) aveva dettato nella convinzione di giovare alla buona causa del cinema italiano che anche nel settore del documentario aveva detto — e malgrado tutto, seppure sempre più sporadicamente, è andato dicendo — una parola valida e originale. Ciononostante, riprendendo in mano lo spinoso argomento in vista dell'elaborazione della nuova legge, il legislatore non ha voluto liquidare un settore della produzione, come sarebbe fatalmente accaduto se non fossero state studiate delle provvidenze a favore del documentario. Purtroppo la buona volontà del legislatore (le leggi non sono mai assolutamente buone o assolutamente cattive: l'importante poi è che siano applicate con onestà e retta intenzione) sembra andata ancora una volta delusa, come si può constatare da alcuni sintomi indicati dal comitato di studio della Conferenza economica del cinema e da altri che indicheremo.

Ecco intanto come si era pensato di ovviare ai troppi difetti della precedente legge sul cinema, nello specifico settore che andiamo esaminando. All'indiscriminata corsa alla produzione(che si risolveva in una « corsa ai premi ») si è cercato di mettere un limite stabilendo in 120 il numero dei documentari che annualmente avrebbero ricevuto il premio, e alla speculazione si è pensato di opporre alcune disposizioni, che vanno dall'ammontare fisso del premio stesso (sei milioni per i documentari a colori e tre per quelli in bianco e nero) alla proibizione di programmare più volte, con film diversi, il medesimo documentario, e all'esclusione dall'assegnazione dei premi di quei documentari realizzati con contributi finanziari dello Stato o di Enti di diritto pubblico. 120 documentari non basterebbero per soddisfare alle disposizioni relative alla programmazone obbligatoria dei film nazionali di cortometraggio (180 giorni all'anno), ma occorre tener presente tutta la pletora di documentari ammucchiatisi prima della scadenza della vecchia legge e aventi diritto all'abbinamento. Anche riguardo a questi si è comunque voluto mettere un limite agli scandalosi incassi precedenti, fissando un « plafond » di otto milioni per i documentari ammessi al contributo del tre per cento e di sedici milioni e mezzo per quelli con il « premio » del cinque per cento.

Al grave problema dello scadimento qualitativo si è creduto di poter porre rimedio con la costituzione di una commissione « di qualità » cui rimettere ogni decisione a proposito dell'assegnazone dei premi. La flessione nella produzione avrebbe dovuto restituire il documentario a chi ne aveva diritto, vale a dire ad autori e tecnici provvisti della necessaria preparazione, inducendo quanti si erano improvvisati registi, operatori eccetera, a tornarsene alle loro precedenti. occupazioni. I patti tra distributori ed esercenti per il versamento a questi ultimi di una parte della percentuale prevista dalla legge per i produttori dovevano cessare con una disposizione contenuta nell'art., 15 della nuova legge, secondo cui agli esercenti che proiettino, ol-

tre al film di lungometraggio, anche un solo film nazionale di cortometraggio e uno di attualità, è concesso l'abbuono del due per cento sui diritti erariali. Per assicurare l'effettiva circolazione dei documentari (e ricordando che prima si era giunti, come si è visto, a non proiettarli praticamente più) si è ritenuto sufficiente disporre che « il pagamento dei premi è subordinato all'accertamento, da parte della Società italiana autori ed editori, che il film stesso sia stato proiettato in almeno cento sale cinematografiche ». Non si pensava che quell'*almeno* sarebbe immediatamente stato trasformato, da chi ne avrebbe potuto avere interesse, in un *non più di cento sale* (e che tipo di sale?).

Da ultimo, col pensare alla qualità — disponendo cioè la bocciatura, da parte del comitato di esperti alla programmazione obbligatoria, dei documentari sprovvisti dei requisiti minimi di idoneità tecnica e artistica, e assicurando un *tot* di premi abbastanza cospicui (salvo quelli per il bianco e nero) ai cortometraggi ritenuti di particolare valore tecnico, artistico e culturale — si è ritenuto di restituire questo « genere » al suo compito di scuola per le « nuove leve » del cinema nazionale: si credeva infatti che si sarebbe tornati, in questo campo, a prendere in considerazione le buone idee e le persone — registi, tecnici, eccetera — capaci di tradurle in documentari dignitosi e comunque decisamente superiori alla media di quelli che per anni erano stati ammanniti al pubblico. Il pubblico stesso, poi, avrebbe dovuto ritornare di conseguenza all'accettazione e all'approvazione di un prodotto che ben a ragione aveva imparato ad aborrire.

Vedremo in un prossimo articolo come tutte queste buone intenzioni cominciano ad essere tradotte nella realtà di questo settore del cinema italiano, e vedremo altresì se c'è la possibilità di impedire in qualche modo le temute degenerazioni, almeno fino a quando non si darà inizio allo studio di quella che sarà la nuova legge sulla cinematografia.

ALBERTO CALDANA

* * *

L'Italia presenterà quindici documentari alla sesta « Settimana del film culturale e documentario » che si svolgerà dal 27 maggio al 2 giugno a Mannhein nella Germania Occidentale. L'anno scorso il premio per il miglior film documentario andò a « Contadini del mare » di De Seta. Ecco l'elenco dei documentari italiani che saranno inviati all'importante manifestazione: per la categoria dei film sull'arte: *Parma, città d'oro, Il Bernini a Roma, Fantasia del Borromini* e *Mani ruvide;* per la categoria dei film di storia: *Vita degli antichi a Pompei, Curiosità sugli Etruschi* e *Un giorno a Ostia antica;* per la categoria dei film di tecnica: *Il cammino della scienza, Alla scoperta dell'universo* e *Sempre più veloce;* per la categoria dei film turistici: *Canto del Tirreno, Le vie del Nord, Treni sull'acqua* e *Studenti stranieri in Italia;* infine *Il miracolo dell'uva* per i film di agricoltura.

* * *

Ventiquattro Paesi partecipano alla terza Rassegna internazionale di cinematografia specializzata che si svolge in questi giorni a Roma organizzata dalla Commissione per la cinematografia scientifica del Consiglio nazionale delle ricerche e dall'Istituto nazionale per la cinematografia educativa, scientifica e sociale. Essi sono Argentina, Canadà, Cecoslovacchia, Ceylon, Cina, Danimarca, Francia, Germania, Giappone, Gran Bretagna, India, Israele, Italia, Jugoslavia, Norvegia, Pakistan, Polonia, Romania, Spagna, Stati Uniti. Hanno pure inviato alcuni film la CECA e la Lega internazionale della Croce Rossa.

* * *

Dopo avere assistito alla proiezione del documentario *On the Bowary,* che l'anno scorso ottenne il gran premio alla Mostra di Venezia, il protagonista del film, Ray Salyer (alcoolizzato egli stesso), ha deciso di cambiare vita. Qualche tempo addietro Salyer aveva rifiutato un contratto cinematografico di quarantamila dollari per non lasciare il misero quartiere newyorkese dove era sempre vissuto.

Formato ridotto

I FESTIVAL — Nel corso della prima riunione del nuovo consiglio direttivo della Fedic, tenutasi a Roma il 7 aprile scorso, è stato tra l'altro deliberato di dare il patrocinio ad un nutrito gruppo di manifestazioni cinematografiche. Oltre all'ottava edizione del consueto Concorso di Montecatini che, emanazione ufficiale della Federazione, avrà luogo dall'8 al 13 luglio, ed oltre al diciannovesimo Concorso Unica, la più importante rassegna europea di film d'amatore, che si terrà quest'anno a Roma dal 15 al 20 settembre, per il 1957 sono in programma rassegne e festival, nazionali ed internazionali, di film in formato ridotto, a Merano, ad Olbia, a Cesena ed a Salerno. A questi si aggiungano il già effettuato Concorso di Cortina, dedicato alla cinematografia sportiva, il Festival di Ancona per i film di caccia, pesca e folklore, e quello di Trento per i film di montagna e d'esplorazione: se ne ricaverà l'impressione che una delle principali attenzioni del buon cittadino italiano sia rivolta, piuttosto che ai normali spettacoli cinematografici e televisivi ed alle competizioni sportive, alla cinematografia in formato ridotto. La realtà è notoriamente ben diversa; né possiamo nascondere che la partecipazione del pubblico non direttamente interessato alla produzione di film d'amatore si presenta oltremodo scarsa ed indifferente a questo genere di manifestazioni.

Imponderabili ci sembrano dunque le ragioni per cui molte località si contendono la facoltà di indire concorsi e rassegne di film in formato ridotto, quando la produzione non è in grado di alimentarli tutti con opere nuove. Ne consegue che chi avesse occasione di seguire tutte le manifestazioni si troverebbe costretto a vedere e rivedere più o meno gli stessi film; che, d'altra parte, nella quasi totalità dei casi, non presentano motivi d'interesse tali da far ritenere utile una soverchia attenzione. E ad ogni occasione le varie giurie distribuiscono premi e diplomi d'onore a piene mani. Tutto ciò, invece che costituire un titolo effettivo di merito per la migliore produzione cineamatoriale, tende ad una svalutazione della portata del premio in se stesso e ad una svalutazione, agli occhi del pubblico, delle manifestazioni del genere, anche di quelle più importanti che hanno una precisa ragione di essere.

Proprio per questo la cinematografia a formato normale, pur potendo puntare su una produzione ben più vasta e di più largo interesse, da tempo ha avvertito l'esigenza di limitare il diffondersi di mostre e festival. Ora, per quanto riguarda il formato ridotto, dovrebbe essere proprio la Fedic, nell'interesse degli stessi cineclubs, la prima ad operare un vaglio delle varie iniziative, a preoccuparsi di non favorire inutili doppioni di analoghe manifestazioni con caratte-

re di competizione nello stesso territorio nazionale. Se ci è permesso esprimere una nostra opinione in merito, possiamo riconoscere la validità di iniziative — come quelle di Trento, di Cortina e di Ancona — che già hanno riscosso più o meno un notevole interesse per le speciali fisionomie che hanno assunto, limitando ciascuna l'attenzione a film di un particolare contenuto senza distinzione di formato; mentre nel settore specifico del cineamatorismo l'unico concorso di carattere nazionale dovrebbe essere riconosciuto quello di Montecatini; e se, infine, si vorrà e si saprà mantenere in Italia una sede stabile per un festival internazionale della cinematografia a formato ridotto, di carattere cineamatoriale e insieme industriale, essa rimarrà a Salerno, dove già uno speciale comitato organizzativo si è formato attraverso l'esperienza di vari anni.

Al consolidamento del Concorso di Montecatini e del Festival di Salerno dovrebbe essere rivolta l'attenzione della Fedic, piuttosto che a favorire il sorgere di nuove manifestazioni. Tuttavia, il Concorso di Montecatini già gode di una considerevole risonanza nazionale. Non intendiamo tanto riferirci all'interesse che esso suscita presso il pubblico e attraverso la stampa — sarebbe anzi auspicabile un maggior concorso di rappresentanti della stampa anche non specializzata, che seguissero lo svolgimento della simpatica manifestazione — bensì a quello che esso rappresenta per tutti i cineamatori italiani quale meta principale di un anno di lavoro. Si può dire che il congegno organizzativo e produttivo di ogni cineclub operi in funzione esclusiva dell'annuale appuntamento di Montecatini; poichè è da questo concorso — dove ogni cineamatore, anche il meno provveduto, sa di poter misurare lealmente le proprie possibilità e ricevere consigli e ammaestramenti — che verranno selezionate le opere ritenute degne di figurare nelle competizioni internazionali dell'Unica e di Cannes. Insomma, Montecatini offre garanzie che le altre rassegne non possono dare; per cui non si comprende a chi queste ultime tornino effettivamente utili. Qualcuno potrebbe obbiettare che comunque esse contribuiscono ad allargare la conoscenza della produzione cineamatoriale, anche fuori dell'ambito dei convegni di Montecatini. Ma in tal caso sarebbe più conveniente — anzi senz'altro auspicabile — che la Fedic, visto che la stagione del cineamatorismo italiano si esaurisce nell'intensa settimana di Montecatini, patrocinasse più semplicemente un più ampio sviluppo di quelle iniziative — già sorte per interessamento di singoli cineclubs — per le quali programmi selezionati di film in formato ridotto vengono effettuati in spettacoli speciali, opportunamente presentati. Tali programmi potrebbero addirittura essere fissati preventivamente e corredati di opuscoli illustrativi. Per quanto riguarda le opere straniere, analoghe selezioni potrebbero essere operate dal Festival di Salerno; pur ammettendo che in quest'ambito potrebbero presentarsi difficoltà maggiori.

A proposito di iniziative del genere, vorremmo suggerire anche quella di organizzare alcune « personali » — ci sia concesso il termine — di giovani autori fra i più impegnati, che abbiano svolto un'attività continuativa nel corso di vari anni (tra i primi nomi da proporre faremmo quelli di Piero Bergamo e di Ezio Pecora). Ri-

vedere a distanza di tempo, progressivamente e globalmente, l'opera di uno stesso autore, porterebbe certamente ad utili considerazioni e ad una più provveduta valutazione della reale portata espressiva dei suoi film, o semplicemente dei suoi esperimenti.

LEONARDO AUTERA

Ad Asnières, un sobborgo di Parigi, si è tenuto un Festival internazionale del cinema del dilettante, del cui comitato di onore hanno fatto parte, tra gli altri, gli accademici Marcel Pagnol e Jules Romains ed il regista René Clair. Il « Cardo d'oro » per il miglior film in concorso è stato attribuito al documentario *Le Vitrail,* realizzato da un carbonaio di Chartres e da un agente delle imposte di Parigi. Nel corso della manifestazione è stato presentato anche un film inedito di Yves Ciampi, *Morte proibita,* girato quando il regista aveva soltanto sedici anni.

* * *

A Napoli è stata annunciata l'organizzazione di un « Festival internazionale del cinema d'amatore », che — stando alle intenzioni dei promotori — dovrebbe assumere l'importanza di quello che attualmente si svolge a Cannes.

* * *

Dal 20 al 30 maggio, Spagna e Portogallo avranno il loro primo Festival-concorso del cinema d'amatori a Caceres.

* * *

Il Cine Club Milano ha organizzato presso il Museo della Scienza una serie di serate dedicate alla conoscenza del miglior cinema d'amatore, nazionale ed internazionale.

IL PUBBLICO NON HA MAI TORTO

Autobiografia di
ADOLPH ZUKOR

in collaborazione con DALE KRAMER

CAPITOLO VI

Marcus Loew era doppiamente preoccupato, perchè io non solo pensavo di vendere una parte delle mie azioni della società che portava il suo nome, ma volevo anche dimettermi dalla carica di tesoriere. Le mie dimissioni d'altra parte, non avrebbero rappresentato per lui una calamità, dato che Loew aveva un ottimo direttore generale in Nick Schenck ed il fratello era un eccellente scopritore di talenti, ed aveva altri ottimi elementi fra i dirigenti. Marcus sapeva che vendevo le mie azioni essendo quello per me il solo metodo di rimediare denaro: tutti quelli che si occupavano di cinema erano guardati con diffidenza appena mettevano piede in una banca: avrebbero quindi tenuto in pochissima considerazione un produttore novellino, che aveva un programma considerato dagli stessi industriali del cinema come una pazzia.

Fu mia moglie a portarmi l'avvertimento di Loew, non perchè ne fosse spaventata, ma per farmi sapere quanto Marcus fosse realmente agitato dal mio progetto. Le avevo spesso parlato ed a lungo della mia idea in merito ai film a soggetto; malgrado il lavoro mi tenesse fuori casa fino a tardi, nella nostra famiglia esisteva sempre un'atmosfera calda e raccolta. I miei figli mi dicono che, non ancora ventenni, esprimevano le proprie opinioni sul cinema che io ascoltavo e non solo perchè fossero miei figli. Erano anche loro parte del pubblico e discùtevano dei film con altri ragazzi, le loro reazioni di spettatori quindi avevano un certo valore. Rassicurai mia moglie, facendole presente che Marcus era

principalmente interessato nei cinema: egli infatti era sempre alla ricerca di nuovi immobili e di nuove idee per migliorare l'esercizio dei propri locali, e, per gli incassi, si basava più che altro sulle cifre del varietà dato che non teneva in grande considerazione i film nè si soffermava ad osservarne il pubblico. « So perfettamente quello che voglio fare — dissi a mia moglie —. E' un azzardo, ma la posta in gioco è alta ed ho tenuto conto del rischio che corro ». E questo le bastò; quando era preoccupata, ciò che le capitava ogni tanto, non aggiungeva la sua pena alla mia e quando i pensieri si addossavano su di me, sapeva come consolarmi. In un momento di ristrettezze, organizzava — senza che ne sapessi nulla — il trasloco verso un appartamento meno costoso e, diversi anni più tardi, aveva l'abitudine di recarsi in cucina — qualsiasi fosse il numero di cuochi, maggiordomi e sguatteri — per prepararmi qualche piatto ungherese che sapeva mi avrebbe fatto piacere.

Per poter iniziare il film a soggetto, il problema maggiore oltre quello finanziario, continuava ad essere la ricerca di un nome di teatro che potesse infrangere la cortina fra il palcoscenico e lo schermo. Un giorno ne discutevo con il mio legale Elek Ludvigh che, dopo aver considerato il problema nella sua mente, accarezzandosi la barbetta a punta, accennò di essere un parente dei Frohman, Daniel e Charles, due fra i più importanti produttori teatrali indipendenti l'uno dall'altro. Egli si offrì di chiedere loro se erano abbastanza interessati al progetto da discuterlo con me e, dopo pochi giorni, mi riferì che Charles, il più giovane dei fratelli ed il più importante, era rimasto freddo alla proposta, mentre Daniel aveva espresso un tenue interesse, accettando di parlarne con me.

Non mi feci sfuggire l'occasione e fissai l'appuntamento nel suo ufficio, che usava anche come abitazione, sopra il teatro « Lyceum ». Aveva ormai passato i sessant'anni, ma si manteneva ancora eretto nell'alta figura mentre la barbetta e gli occhiali a pince-nez gli davano un'aria aristocratica e distinta. Appartenendo alla vecchia scuola, portava un colletto altissimo e, per strada, un grande cappello floscio. L'appuntamento era per la sera e dopo avermi cordialmente dato il benvenuto, mi portò verso un finestrino che dava sul palcoscenico, dal quale aveva fino ad allora osservato la commedia che si recitava in quel momento. Non ne ricordo il titolo, ma rammento che, dopo averla seguita per un poco, Daniel chiuse la piccola finestra e ci mettemmo a sedere. Il

suo studio — che egli chiamava il « santuario » — era pieno di ricordi della sua lunga ed illustre carriera: c'era un grosso trono usato per una commedia interpretata da James K. Hackett, l'idolo delle scene. Sulle pareti, erano appese fotografie autografate di Lily Langtry, Minnie Maddern Fiske, E.H. Sothern, Forbes-Robertson, Joseph Jefferson e di molti altri nomi famosi del teatro. La atmosfera di attori famosi in opere famose, mi dava naturalmente, un senso di esaltazione.

« Mio fratello Charles mi dice — cominciò Daniel Frohman, accomodandosi sulla poltrona — che l'idea di trasferire opere teatrali sullo schermo è un sogno ridicolo e donchisciottesco, ma io non credo di essere proprio della sua opinione ».

Aprii l'offensiva con il mio maggior calibro: « Sarah Bernhardt non è un personaggio ridicolo e, proprio in questo momento, viene ripresa nella *Regina Elisabetta.*

« Così mi dicono — assentì Frohman —. Si dice anche che la grande attrice abbia dichiarato che il film le offre l'immortalità. Io credo che la divina Sarah l'abbia già raggiunta, ma — come giustamente lei ha detto — non credo che si possa chiamarla ridicola. E' Lou Tellegen che interpreta la parte del Duca di Essex? »

« Sì — gli risposi — il film è interpretato da tutta la compagnia della Bernhardt.

« Elek Ludvigh mi ha detto che lei presenterà *La regina Elisabetta* negli Stati Uniti ».

Gli dissi che quella era la mia intenzione ed aggiunsi che intendevo aumentare la cifra di vendita, dato che ero certo gli esercenti l'avrebbero accettata appena avessero compreso il potere d'incasso del film. Prevedevo anche di poter provare con quel film che i lungometraggi avrebbero avuto successo in America. « Voglio però — continuai — far seguire dei film a soggetto prodotti qui. Ho bisogno di aiuto per accaparrarmi le opere e gli attori. ed è per questo che mi trovo da lei ».

Frohman indicò il trono: « James K. Hackett, per esempio, che adoprò quel trono in una mia produzione, non è tipo da lasciarsi facilmente sopraffare dalla critica nè si preoccuperebbe di ciò che direbbero i suoi colleghi, ed ha spesso bisogno di denaro. Non ho idea se egli sarà interessato al progetto, ma quanto potrebbe offrire a lui o a qualche altro della sua importanza? »

« Il doppio di quello che prende in teatro — gli risposi senza

esitare — Qualunque sia la sua paga, sono pronto a raddoppiare la cifra, per la durata della produzione del film ».

« Il mezzo è molto diverso — annuì Frohman quasi colpito dalla mia risposta — e gli attori se ne preoccuperebbero, dato che sono abituati a dipendere dalla propria voce che in questo caso non apparirebbe sullo schermo. Potrebbe procurarsi dei registi teatrali di cui essi abbiano fiducia? »

« No — gli risposi — perchè all'inizio il regista teatrale sarebbe un pesce fuor d'acqua, quanto gli attori. Voglio D. W. Griffith o Edwin S. Porter, i due migliori registi cinematografici che, conoscendo la tecnica della macchina da presa, saprebbero aiutare gli attori ad adattarsi al nuovo metodo ».

Ci dicemmo molte altre cose, naturalmente, ma questo dà una idea del corso che aveva preso la conversazione. Frohman non prese impegni, ma ho sempre considerato quella sera come una delle più importanti date della storia del cinema. Da allora, Frohman fu un potente alleato del cinema per la gente di teatro. Era un uomo che frequentava molto il mondo teatrale e quello mondano e, dovunque andasse, offriva il proprio prestigio e l'eloquenza a favore del cinema. Il mio prossimo passo fu di avvicinare D. W. Griffith. Negli anni passati, visitando gli Studios della Biograph, situati in un edificio della 14.ma Strada, lo avevo incontrato. C'era stato poco più di una stretta di mano fra di noi, perchè allora i miei piani si stavano appena sviluppando nella mia mente. Durante una colazione che prendemmo al restaurant Luchow nella 14.ma Strada, famoso quanto ora, parlammo delle possibilità che avevano i film a soggetto. Griffith ci credeva, come tutti i registi seri che vedevano in essi una più grande possibilità di sviluppo per il soggetto ed i caratteri. Gli ostacoli erano costituiti dai produttori ormai affermati e dagli esercenti. Ero pronto ad offrirgli uno stipendio piuttosto grosso, forse cinquantamila dollari all'anno, cifra fantastica per quel tempo e per il cinema. Il prestigio del suo nome nel cinematografo, assieme ai grandi nomi degli attori ed ai titoli delle opere, avrebbero messo in allarme tutto l'ambiente. Inoltre, la maggior durata del film avrebbe offerto maggiori possibilità al suo genio. Griffith fu molto cortese, ma disse che non era pronto a lasciare la Biograph; egli era allora in grande richiesta e può darsi che mi considerasse solo come un altro promotore che costruiva

castelli in aria. Comunque, non si arrivò neanche a parlare di stipendio.

Dopo che Daniel Frohman si mise con me, gli chiesi di provare con Griffith offrendogli questa volta i cinquantamila dollari. Anche questa volta, però, la sua risposta fu negativa: disse a Frohman che anche se avesse lasciato la Biograph, avrebbe potuto trovare un'offerta maggiore e, infatti col tempo, ci arrivò. Griffith lavorò per me alcuni anni dopo, ma mi è sempre dispiaciuto di non poter essere insieme a lui al culmine della sua potenza. Edwin S. Porter era più favorevole alla proposta: malgrado la sua vita burrascosa, egli era un uomo prudente, uno scozzese che metteva da parte il denaro ed odiava i rischi. Voglio dire, che era preoccupato dagli alti e bassi degli affari, la sua Rex Company godeva solo di un successo relativo e penso che fosse rimasto incuriosito da un'offerta di far dei film, lasciando così ad altri la preoccupazione di piazzarli e di pagare i salari, pur avendo sempre la possibilità di dividerne gli utili. Malgrado questo, egli aveva molte riserve da fare: « Non le sarà possibile avere le opere », mi aveva obiettato.

« Sì — gli avevo risposto — le avremo ».

« E se si procurerà le opere, non potrà trovare gli attori » insisteva.

« Avremo anche quelli » lo rassicurai.

Hanno detto che sono un piazzista pieno di persuasione, anche se in tono basso: non so quanto ci sia di vero, comunque ero persistente. Forse, riuscivo a convincere per la fede che avevo nella mia idea ed ormai che rischiavo i risparmi di tutta la mia esistenza, *dovevo* crederci per forza. Porter rimase pieno di dubbi, pur essendo disposto a venire con me sempre che non dovesse investire del denaro; egli avrebbe in cambio fornito la sua esperienza, il suo talento ed il suo prestigio. Porter mi consigliò di proporre la cosa a Griffith, che egli riconosceva migliore come regista, ma non si adombrò a sentire che l'avevo già fatto. Intanto, io stavo organizzando il lancio di *La regina Elisabetta* e Daniel Frohman aveva offerto il « Lyceum » per la « prima » o, più esattamente, per la proiezione agli esercenti ed alla stampa. Questa aveva una grande importanza dato che, a mia conoscenza, nessun teatro di una certa classe era mai stato concesso per la proiezione di un film. Ideai io stesso gli affissi, con enormi fotografie della Sarah Bernhardt, seguendo più lo stile dei manifesti teatrali che non quello sfacciato degli affissi

cinematografici. Presi anche un agente pubblicitario e feci delle inserzioni sui giornali e sulle pubblicazioni teatrali. Frohman si incaricò di portare delle personalità alla « prima » del film, una impresa ancor più difficile data la stagione estiva — la data era fissata per il 12 luglio 1912 — quando la maggior parte di loro si trovava in campagna o al mare. La reputazione e l'entusiasmo di Frohman furono la causa della presenza di molti grossi nomi.

Quasi tutti i presenti avevano visto molte volte la Bernhardt in teatro e, quindi, all'inizio si ebbe un senso di delusione, dato che si sentiva molto la mancanza della sua voce anche se si sapeva che non ci sarebbe stata. Era evidente che ella davanti alla macchina da presa non si sentiva a suo agio ed i suoi gesti erano più esagerati del necessario. Il dramma raccontava l'amore della regina per il Duca di Essex e delle scene erano state improvvisate, per la mancanza del dialogo. La differenza fra il teatro ed il cinema fu rimarcata dal fatto che, alla fine, Sarah non venne alla ribalta. Non c'è dubbio che il critico del New York Herald riepilogasse il sentimento della gente di teatro nel proprio commento al film: « Mentre il fatto che la signora Bernhardt abbia recitato di fronte alla macchina da presa non aggiunge nulla alla sua fama, le generazioni future le saranno grate per averlo fatto ».

Ma io — insieme a Daniel Frohman e ad altri — avevo potuto osservare diverse cose che non avevano invece interessato il critico. Per prima cosa, il pubblico non si era mostrato impaziente, malgrado l'ora e mezzo di proiezione. Nella critica troppe generazioni erano state saltate e si era dimenticato che la stragrande maggioranza dei contemporanei non aveva avuto, allora né mai, la possibilità di vedere Sarah Bernhardt in carne ed ossa. Sì, aveva ragione nel dire che le generazioni future le sarebbero state grate per la sua interpretazione del film anche se non per quelle ragioni indicate dal critico. L'avvenimento avrà poi importanza storica, perchè aveva fatto molto per distruggere il pregiudizio delle persone di teatro verso lo schermo.

Alcuni anni dopo, quando Sarah Bernhardt recitò a New York, le mandai il mio biglietto da visita nel camerino. Mi invitò ad entrare subito, e chiese alle altre persone di lasciarci soli. Esauriti i convenevoli, ella mi chiese: « E' riuscito poi a guadagnare con quel mio film? ».

« Sì — le risposi — è andato molto bene ».

« Meno male — sospirò — avevo paura che ci avesse rimesso molto ». Quando poi le spiegai la grande importanza che assumeva la sua interpretazione per l'industria cinematografica, rimase sorpresa e ne fu felice.

Il noleggio del film fu, comunque, difficoltoso. Gli esercenti erano disgustati dall'alto prezzo di vendita che raggiungeva anche i cinquanta dollari al giorno. « E' un oltraggio — strillava Marcus Loew —. Nessun film può valere tanto ».

I fratelli Schenck cominciavano ormai a vedere un certo futuro nei film di maggiore metraggio, ma Marcus era duro a cedere. A poco a poco, gli esercenti compresero che il pubblico avrebbe pagato anche un prezzo maggiorato per vedere *La regina Elisabetta*, ed i loro occhi quasi strabuzzarono, quando la gente cominciò ad arrivare nei loro locali in carrozza. A questo proposito, ricordo il reclamo fattomi da un esercente. Avevo affittato un piccolo ufficio nel palazzo Times Square — quell'isolato rettangolare sulla piazza omonima intorno a cui sfarfallano ora i giornali luminosi — ed un giorno questo esercente venne a rinfacciarmi che lo stavo mettendo nei pasticci. Mi raccontò che una carrozza piena di persone ben vestite si era fermata davanti al suo cinema, dove si proiettava *La regina Elisabetta.* Sorpreso dall'insolita clientela, li aveva accolti con una certa pompa, ma dopo poco l'inizio del film, un vecchio signore apoplettico era schizzato fuori della sala correndo verso di lui. Si scoprì poi che quelle distinte persone avevano creduto di vedere la grande Sarah in carne ed ossa ed il vecchio gentiluomo doveva certo pensare che strillando con forza ed a lungo, sarebbe riuscito ad obbligarla a venire sul palcoscenico. L'esercente mi rimproverò: « I suoi affissi sono troppo persuasivi ». Ma scherzava, in effetti, sulla propria reazione: il film aveva aperto gli occhi dell'esercente sulle possibilità offerte dal lungometraggio per attirare una classe più elevata di persone.

Ero ormai pronto a partire a tutto vapore per iniziare la produzione dei nostri lungometraggi e mi ci voleva molto combustibile, perchè molti erano gli ostacoli da sormontare. Dovevamo procurarci le opere e gli attori ed uno « studio ». Non avevamo avuto bisogno di una licenza da parte del « trust », dato che *La regina Elisabetta* era stato prodotto all'estero, ma ci occorreva per la produzione interna. Fu allora che andai a trovare Thomas A. Edison. Egli seguì attentamente il mio ragionamento; era d'accordo che

nelle Patents Companies l'interesse era maggiore per il macchinario — macchine da presa e proiettori — che per i film; egli era rimasto colpito dal fatto che Sarah Bernhardt avesse recitato davanti alla « camera » e che Daniel Frohman stesse, inoltre, facendo progressi nei negoziati iniziati con James K. Hackett, John Barrymore e perfino Minnie Maddern Fiske e Lily Langtry. Appena Edison vide le possibilità che offrivano i film a soggetto, divenne un entusiasta; valeva certamente la pena di esperimentare l'idea e disse che sarebbe stato felice di mandare una lettera a Jeremiah J. Kennedy, capo del trust, perchè mi concedesse un appuntamento. Edison dettò la lettera alla mia presenza. Attesi appena il tempo necessario perchè la lettera venisse recapitata e mi presentai negli uffici del « trust », chiedendo di parlare col sig. Kennedy. Uno storico del cinema ha riportato che dovetti attendere per sette ore di essere ricevuto; quel passo della storia, in effetti, è esagerato: la mia attesa durò solo tre ore, non di più; nè la scortesia era voluta, dato che non ero considerato abbastanza importante da essere oggetto di un diverso trattamento.

La pazienza mi è sempre sembrata molto più di una virtù da mezza manica e quindi decisi che quello era il momento giusto perchè fossi pieno di tale virtù. Quando finalmente si ricordarono di me e mi venne concesso l'abboccamento, Kennedy fu cortese, ma freddo. Seduto davanti al suo enorme tavolo, rispondeva in tutto all'immagine che ci si può fare di un capitano d'industria. Stette ad ascoltare con pazienza l'esposizione della mia teoria:

« No — dichiarò infine — non è ancora venuto il momento giusto per i film a lungometraggio, se mai questo verrà ».

Capitolo VII

Dal « trust » ero considerato un fuorilegge. Gli indipendenti riuscivano appena a sopravvivere e io purtroppo, per aver successo, avrei dovuto proiettare i miei film nei cinema approvati dal « trust ». Presentare un film di un indipendente, o fuorilegge, per ogni cinema significava il ritiro degli impianti brevettati e l'impossibilità di ottenere i film del « trust ».

Fuorilegge o no, ero deciso a insistere nel mio progetto, fidu-

cioso che il successo dei miei lungometraggi avrebbe forzato il « trust » a permettere la proiezione della mia produzione. Il pessimismo di Edwin S. Porter si mantenne profondo, mentre Daniel Frohman era pieno di entusiasmo; e fissò la sua attenzione su James K. Hackett e *Il prigioniero di Zenda* che lo stesso Hackett interpretava in una compagnia di cui Trohman era impresario. Hackett, ancora considerato un idolo del palcoscenico malgrado i suoi quarantacinque anni, era un bell'uomo alto particolarmente adatto a ruoli eroici. Prima di lui, il padre, James Henry Hackett, era stato un famoso attore specialmente noto per la sua interpretazione di Falstaff. Suo figlio, già sposato con la bella attrice inglese Mary Mannering, ed ora unito ad un'altra bella inglese, Beatrice Beckley, seguiva la vecchia tradizione del teatro: un po' fanfarone, gaudente e notoriamente forte bevitore. Da prima, Hackett rifiutò sdegnosamente la proposta di recitare in un film; ma quando vide Sarah Bernhardt in *La regina Elisabetta* cominciò a tentennare e Frohman, suo vecchio amico, gli chiese come poteva mai disprezzare il cinema, se la divina Sarah aveva accettato di girare un film, ed aggiunse che egli, in tal modo, poteva soddisfare il suo pubblico, che fino ad ora poteva vederlo solo raramente sul palcoscenico. Altra fattore determinante fu il bisogno di denaro.

Anche per ottenere i diritti cinematografici di *Il prigioniero di Zenda* incontrammo delle difficoltà in quanto l'autore, Anthony Hope, temeva che il film potesse nuocere alle rappresentazioni di repertorio della sua opera. In seguito, il cinema effettivamente uccise proprio le compagnie di repertorio, ma, al momento, lo assicurammo che il pubblico avrebbe desiderato vedere gli attori in carne ed ossa. La grossa cifra offerta e la convinzione che poche persone avrebbero comunque visto il film, furono senza dubbio, più efficaci di qualsiasi argomento. Ci occorreva un teatro di posa più grande di quello usato per i film di pochi rulli, meglio se situato nel mezzo della isola di Manhattan anche perchè più conveniente per gli attori. Dopo aver cercato in lungo ed in largo, affittammo i due ultimi piani della vecchia armeria del 9° Reggimento al n. 213-227 West 26ma Strada, fra la Settima e l'Ottava Avenue. Lo stanzone, privo di pilastri, dove una volta i soldati facevano le esercitazioni, ci permise di installarvi un teatro di posa di 30 metri per 60. Sul tetto curvo esistevano già dei lucernari, ma ne aggiungemmo degli altri dato che il sole costituiva ancora la

principale fonte luminosa per le riprese. Aggiungemmo alcuni gruppi di lampade per aumentare l'intensità di luce.

Arrivarono gli operai per costruire un sottile divisorio in fondo all'ultimo piano dove mettemmo gli uffici; al di sopra di questi, dividendo le stanze anche nel senso dell'altezza, impiantammo la saletta di proiezione e quella del montaggio, unite da un ballatoio al quale si accedeva per una scaletta esterna. Il laboratorio dei macchinisti e dello scenografo furono impiantati dall'altro lato. Il piano inferiore era occupato dal laboratorio di sviluppo e stampa, dai minuscoli camerini e dai magazzini costumi e attrezzi. Frohman ci prestò i costumi della compagnia che rappresentava *Il prigioniero di Zenda* e fu una fortuna perchè non ne avevamo. Mi accordai anche con il proprietario di una sartoria teatrale di Brooklyn perchè ci fornisse i costumi in caso di bisogno.

Al Kaufman lasciò il « Comedy Theater » per divenire direttore dello « studio ». Non si deve giudicare Al dagli incidenti occorsigli con Mary Pickford e con Dutch Mack, anche se queste sue doti potevano essergli utili nel suo nuovo incarico. Nella nostra qualità di « fuorilegge », potevamo divenire il bersaglio di « bravi » ingaggiati dal « trust ». Anche se Porter aveva una macchina da presa Pathè, tuttavia il nostro equipaggiamento poteva farci perdere un'eventuale azione legale da parte del « trust ». Se avessimo dovuto combattere una mezza dozzina di cause, prima ancora di venirne a capo saremmo rimasti privi di ossigeno da non poter più riprendere fiato. Per questo lo « studio » era rigorosamente sorvegliato; Al era particolarmente abile come diplomatico e per prima cosa si accertò della marca di whisky preferita da Hackett. Dopo di che, riempì l'ultimo cassetto della sua scrivania con bottiglie di quella marca, e disse a Hackett: « Senti, se per caso dovesse sorgerti qualche problema, vieni senz'altro da me e, se non riuscissimo a risolverlo, andremmo allora da Zukor ». Al, con l'aiuto di qualche giro del whisky preferito di Hackett, ci risparmiò molti grattacapi. Presi per la pubblicità un brillante giovanotto di nome Ben P. Schulberg, diventò molto noto come uno dei maggiori produttori di film. All'inizio della nostra attività, verso la fine del 1912, egli era un giornalista poco più che ventenne, che recentemente aveva fatto della pubblicità per la società Rex di Porter. Schulberg non doveva solo preoccuparsi di trovar spazio sui giornali: lo scopo principale dei film a soggetto era di sollevare il

livello del cinematografo; avevamo di conseguenza bisogno di presentarli dignitosamente agli esercenti ed al pubblico. La nostra politica era di promettere solo ciò che potevamo mantenere e gli opuscoli di Schulberg convertirono parecchi alla nostra tesi. I nostri film erano presentati con il marchio « Famous Players Film Company » ma davano grande pubblicità allo slogan « attori famosi in opere famose ».

Un altro giovane era a capo del laboratorio di sviluppo e stampa: Frank Meyer che non era mai stato dentro un laboratorio prima di allora. Preferivo però chi aveva una profonda fiducia nei lungometraggi all'esperto di laboratorio, dato che i tecnici non difettavano affatto. Frank era stato direttore di un'agenzia di noleggio ed ogni volta che andavo da lui a prendere un film che raccontava una storia, avevamo sempre convenuto circa il grande potere di attrazione che quel genere di film esercitava sul pubblico. Gli chiesi quindi di unirsi a noi, ricordando appunto quelle nostre conversazioni. Meyer progredì con energia, escogitando tra gli altri anche il sistema di rivestire il laboratorio con lastre di ferro galvanizzato, allo scopo di difendere il prezioso negativo dai pericoli di incendio.

Poco dopo aver annunciato *La regina Elisabetta,* mi venne a trovare un giovane viaggiatore di nome Alexander Lichtman; anch'egli, benchè avesse poco più di venti anni, come me era un veterano del mondo dello spettacolo della 14ma Strada, essendo stato fattorino nel teatro di varietà di Tony Pastor. Il suo entusiasmo per *La regina Elisabetta* era stato così grande che lo avevo mandato a vendere il film fuori, ottenendo ottimi risultati. Lo presi quindi come direttore comerciale. Nella produzione di *Il prigioniero di Zenda* partimmo molto lentamente, il che era naturale dato che nè Hackett nè sua moglie, che era la protagonista femminile del film, non erano stati mai davanti a una macchina da presa. Il rimanente del cast era stato preso qua e là, cercando di scegliere attori di sicura esperienza teatrale, e in questa ricerca Al Kaufman passò molto del suo tempo davanti al Lambs' Club ad interpellare attori. Non era facile convincerli, per i pregiudizi esistenti contro il cinema, ma i salari che offrivano partivano da cinquanta fino a raggiungere i duecento dollari alla settimana, secondo l'importanza della parte, e questo dettaglio fece miracoli. Hackett era stato assunto per cinquemila dollari, cioè circa milleduecento

dollari la settimana, contando di finire il film in un mese. Il preventivo totale oscillava fra i quaranta ed i cinquanta mila dollari: il che può sembrare ridicolo in confronto ai costi attuali che raggiungono diversi milioni di dollari, ma ciò rappresentava allora una somma tre o quattro volte superiore a quelle fino allora raggiunte in America. La maggior parte dei film di un rullo si realizzavano con un preventivo che da poche centinaia di dollari poteva arrivare al massimo ad un migliaio. Il fatto che ciascuno dei nostri cinque rulli costituenti il film sarebbe costato quasi dieci volte quella cifra, dimostra quanto al disopra della media si aggirassero le nostre spese per il cast, i diritti d'autore, i fondali, i costumi e tutto il resto.

La mattina in cui cominciammo a girare è rimasta viva nella mia memoria: Porter, col sigaro tenacemente tra i denti, camminava nervosamente su e giù, con le mani giunte dietro la schiena: con una, reggeva la sceneggiatura che aveva dettato consistente in poche pagine di annotazioni, prive di suggerimenti per gli attori. Sul pavimento dello « studio », per guidare gli attori in campo, aveva disegnato con il gesso delle righe che finivano in un cerchio. Ogni tanto, Porter lanciava degli sguardi preoccupati verso la porta dalla quale doveva entrare Hackett, che si trovava nel camerino al piano inferiore. Alla fine, egli si diresse verso di me che ero insieme a Frohman. « Hai detto che Hackett non è capriccioso? » chiese, quindi, a Frohman. « No, non molto — gli rispose questi — Può darsi sia un po' nervoso e sarà meglio trattarlo con garbo; ma collaborerà volentieri ».

Porter si allontanò preoccupato e Frohman mi chiese: « E di quello là che mi puoi dire? ». Scrollai le spalle: « E' più ombroso di quanto possa sembrare ». « Lasciamo un po' che se la sbrighino fra di loro » dichiarò Frohman.

Finalmente, Hackett apparve vestito da re di Ruritania, ma con l'incedere di un uomo condotto al patibolo. Tutti forse conosceranno la trama di *Il prigioniero di Zenda* sia per averne letto il libro che per averne visto il film, essendo stata filmata diverse volte. Il protagonista interpreta la parte del re di un piccolo paese ed al tempo stesso quella di Rudolf Rassendyl, un inglese a lui imparentato per un qualche peccato commesso dai loro avi. Le circostanze impongono all'inglese di impersonare il re tenuto prigioniero nel castello di Zenda, ed gli si innamora della principessa

Flavia. Una storia molto romantica e poco probabile, ma certamente popolare, se si considera quante volte è stata portata sullo schermo. Hackett si diresse verso di noi con la faccia terrea ed un leggero tremito delle mani, che non mi sfuggì.

« Mi hai ficcato in questo imbroglio — disse puntando un dito accusatore verso Frohman — e finirai per rendermi assolutamente ridicolo ». Al che, Frohman gli rispose con dolcezza: « Questo, Jim, è un momento storico: tu stai per iniziare il primo film a soggetto che sia mai stato fatto in America ». Hackett rabbrividì: « E' ancora troppo presto per fare dello spirito. Sarà meglio incominciare ».

Era intanto arrivata sua moglie, Beatrice Beckley, che impersonava Flavia, e Porter si mise a spiegare loro dettagliatamente la prima scena; già una volta egli aveva descritto loro i cambiamenti richiesti per adattare la commedia al film. Hackett non si sentiva a suo agio; ciò che, insieme al nervosismo di Porter, servì a creare un'atmosfera di tensione. Provarono comunque la scena tre o quattro volte e tutto sembrava a posto. Porter si mise quindi dietro la macchina da presa, che aveva circa le stesse dimensioni e forme di una piccola radio da tavolo, montata su di un treppiede. Porter aveva un megafono per poter dare la istruzioni durante le riprese. La velocità di ripresa era molto importante ma variava da individuo a individuo e, perciò, lo stesso operatore doveva iniziare e finire di « girare » una scena a meno che non avvenisse una catastrofe. Porter aveva un aiuto che, più o meno, riusciva a girare la manovella a una velocità costante, ma egli preferiva eseguire le riprese personalmente. Insieme a Frohman mi fermai lontano, dietro la macchina da presa. Nella mia mente dovrebbe esserci il ricordo di un grande eccitamento quando finalmente tutto fu pronto per iniziare le riprese del primo lungometraggio in America. Effettivamente ero nervoso e preoccupato.

Porter dette il segnale ai due attori che, seguendo le righe del gesso, cominciarono la prima scena: quella dell'incontro fra Flavia ed il falso re, che avevano recitato centinaia di volte. Tutto sembrava a posto — ed essi avevano completamente dimenticato che gli spettatori non avrebbero udito le loro voci. Ormai si sentivano a loro agio, ma i loro gesti erano troppo esagerati e del tutto irreali. Porter smise di « girare ». Li lasciai per andare nel mio ufficio, camminando spedito come un uomo soddisfatto del modo

come andavano le cose; Frohman mi seguì. Continuarono le riprese solo per un poco; avevamo, infatti, stibilito che era meglio prendere le cose con calma. Mi preparai spiritualmente a ricevere una visita di Heckett, egli invece seguì il consiglio di Al, che si affrettò a tirar fuori una bottiglia dal nascondiglio. Frohman ed io ci unimmo a loro e fra il contenuto della bottiglia e diverse migliaia di parole rassicuranti, il morale dell'idolo delle folle riprese quota.

Al mi venne a trovare più tardi dicendomi: « Porter sta camminando su e giù nella sua stanza con l'aria più triste di questo mondo, e questo credo stabilisca un record del genere. Forse sarà meglio tu gli parli ».

« Penso di no — gli risposi — essi rappresentano il meglio, nel loro campo, e troveranno bene una soluzione ».

Andavo sul « set » tutte le mattine, parlando con tutti e chiedendo quali nuovi problemi fossero sorti, rassicurandoli e cercando di alleggerire la tensione. Daniel Frohman continuava ad offrire con la sua presenza garanzia di serietà d'interessi, ma, malgrado tutto, quei primi giorni furono davvero scoraggianti. Il ghiaccio cominciò a rompersi quando Hackett si vide sullo schermo: si trovava insieme alla moglie, Porter, Al, Frohman ed io nella saletta di proiezione per vedere le prime riprese che Porter aveva ritenuto opportuno mostrarci. Hackett seguiva la proiezione eccitato, esclamando alla fine: « Sapete che ho notato gli errori che ho fatto e quando ne avrò afferrato bene il meccanismo, sono certo che farò molto meglio ». Prima di tutto, l'ottima fotografia di Porter lo aveva reso più giovane, e questo lo adulava.

« Sta bene — dichiarò Porter — gireremo la scena di nuovo ».

Hackett lo guardò meravigliato: « Ma costerà un patrimonio », osservò.

« Non importa — gli rispose Porter — se credi di poter fare meglio, la rifaremo e, se sarà necessario, la faremo ancora una terza volta ». Hackett mi guardò inquisitivamente. « Se tu lo voi, siamo anche noi d'accordo » gli confermai.

Da allora, l'interesse di Hackett per il cinema aumentò: lui e la moglie ci chiedevano sempre: « Quando vediamo le scene riprese ieri? » La mancanza di comprensione fra loro malgrado non avesse proprio ostacolato la regìa di Porter risultava anche sullo schermo, ma da allora Hackett cominciò ad aiutare Porter nel predisporre l'azione e seguì i segni del gesso sul pavimento, invece

di scordarsene e vagare per tutto il « set ». Ormai, non avevamo più da preoccuparci delle giornaliere crisi di Hackett, ma altri attori si adombravano facilmente e cenai per molte sere con uno di loro al vicino ristorante Castle Cave per spiegargli che la tecnica cinematografica era diversa, che Porter doveva per forza insistere su di una certa maniera di recitare per trasferire la storia sullo schermo. Non che gli attori fossero particolarmente capricciosi, ma non sapendo esattamente ciò che dovevano fare erano semplicemente agitati.

Porter si teneva in disparte e se era dispiaciuto o urtato accendeva il sigaro e si metteva a camminare su e giù per la stanza. Non mi intromisi mai nella produzione di film, ma c'erano dei punti che dovevo chiarire: per esempio il miglior modo per trattare le persone che venivano da me a protestare. Scoprii che l'idea era di mandare Al Kaufman in un'osteria dove Porter cenava ogni sera quasi sempre insieme al segretario ed all'aiuto operatore. Al era di buona compagnia e benvenuto da tutti e, tra un frizzo e l'altro, egli riusciva a inserire quei suggerimenti che gli avevo dato in precedenza. Anche quando le cose andavano bene, ci disturbava il pensiero di quella che avevamo battezzato la « bomba ad orologeria ». L'avevamo piazzata noi stessi, o piuttosto Porter l'aveva ideata, scrivendo la scena in cui Hackett doveva passare a nuoto il fossato del castello, senza che lui lo sapesse. Nella commedia si parlava molto di attraversare fossati a nuoto, ma non se ne vedeva mai l'azione.

Hackett arrivò un pomeriggio allo stabilimento e trovò il fossato che lo stava aspettando. Non era un gran che come fossato, trattandosi di una vasca di tela con un'ottantina di centimetri d'acqua dentro. Hackett doveva nuotare vestito e l'acqua era appena sufficiente a bagnare lui ed i vestiti. Appena fu informato del realismo con cui sarebbe stata ripresa la scena, Hackett si precipitò nell'ufficio di Al con l'intenzione di fermarcisi solo un attimo, prima di proseguire verso la mia stanza.

« Che c'è? » gli chiese Al, chinandosi a prendere una bottiglia.

« Sono un attore, non un nuotatore — tuonò Hackett —. Non ho alcuna intenzione di mettermi a sguazzare come un cane in uno stagno ».

« E' un peccato — osservò Al — mi ero offerto come contro-

figura, ma conosci Porter: è un mulo e mi ha rifiutato la parte. Beviamoci sopra e parliamone ».

Al era un tipo sempre pronto a venire in aiuto e qualche tempo più tardi, con un grembiule ed una parrucca bionda riccioluta, aveva fatto anche la controfigura di Mary Pickford a bordo di un aeroplano. Il re di Ruritania si sedette: « Sono un povero diavolo — disse con una certa esagerazione — ed ho sempre cercato di aiutare la barca, ma c'è un limite a tutto ». Al riempì i bicchieri più volte, dato che Hackett era famoso per la sua sete, e poi disse: « Anche Porter è un artista e si è dedicato alla sua arte così come hai fatto te; egli come sai nel suo campo è un uomo di primo ordine; non si sognerebbe mai di disturbarti, se non fosse certo che la traversata del fossato migliorerebbe il film. Avrai successo, ma vuole che tu ne abbia ancora di più ». Vuotarono i bicchieri più volte e Al resistette nobilmente, ma gli occhi gli cominciavano a diventare vitrei quando entrai nella stanza. Hackett andava ancora forte, ma era diventato più trattabile, ed io cercai di portare gli argomenti più convincenti che potessi trovare. Alla fine, Hackett si decise: « E va bene, attraverserò quel maledetto fossato ».

Porter, chiamato d'urgenza, spense il sigaro e si mise dietro la macchina da presa. Hackett si tuffò schizzando acqua da tutte le parti come un enorme cocker-spaniel e nuotò per tutta la lunghezza della vasca di tela. « E sia ben chiaro — disse uscendo dall'acqua — che non ci saranno altre riprese del genere nè domani nè mai. Finiamo tutto oggi ». Così detto, girò maestosamente attorno alla vasca e di nuovo si gettò in acqua. In tutto, la scena fu rifatta quattro volte.

Cercammo di lanciare *Il prigioniero di Zenda* come avevamo fatto per *La regina Elisabetta.* Questa volta, affittammo la sala da ballo di un albergo per proiettare il film alla stampa ed agli esercenti. Il favore del pubblico fu evidente dall'inizio; le scene ed i costumi indicavano chiaramente la cura con cui erano stati approntati e le scene notturne, stampate per la prima volta su pellicola « seppia », fecero il loro effetto. Poco dopo la fine della proiezione, fui chiamato al telefono; non so se si trattasse di una coincidenza o se effettivamente Jeremiah J. Kennedy avesse le sue spie; fatto sta che un suo incaricato mi comunicava che il « trust » aveva deciso di dare la licenza al nostro film. La più importante pubblicazione cinematografica del tempo, Motography, pubblicò il se-

guente commento: « Senza dubbio, *Il prigioniero di Zenda* avrà un enorme successo dovunque sarà presentato ». E così fu.

Malgrado l'età, Hackett avrebbe potuto diventare il primo dei grandi divi dello schermo, se non fosse accorsa una strana circostanza. Suo padre si era sposato tardi ed il matrimonio era stato fortemente avversato da una sorella molto ricca. Il vecchio Hackett era morto due anni dopo la nascita del figlio e sua moglie non aveva mai più comunicato con la sorella; il figlio, quindi, conosceva appena l'esistenza della zia. Fu durante la produzione di *Il prigioniero di Zenda*, che l'avvocato di Hackett venne a sapere della morte della zia che aveva lasciato incerta la questione dell'eredità. Naturalmente Hackett, che aveva sempre bisogno di quattrini, aveva incaricato il suo avvocato di fare delle ricerche. Si scoprì che Hackett era il solo erede. Mi ricordo di averlo accompagnato nella vecchia casa della zia, dopo la comunicazione dell'avvocato. Ricordo che frugando nei cassetti egli trovò una fotografia di suo padre e la mise su un caminetto. Restammo ambedue sorpresi della grande somiglianza esistente fra padre e figlio, dato che non aveva mai veduto prima una foto di suo padre nè poteva, naturalmente, ricordarlo.

Poco tempo dopo, Hackett mi invitò a cena nel suo albergo. Con mia grande meraviglia, una folla di invitati — dalle cinquanta alle cento persone — stava aspettando in una sala di mettersi a tavola. Mi accorsi subito che non si conoscevano e che ignoravano quanto me la ragione della riunione. Appena seduti a tavola, tutti furono presi da un'ondata di felicità: su ogni piatto c'era un assegno; si scoprì che eravamo tutti creditori di Hackett, alcuni da molti anni, ed io gli avevo anticipato del denaro in più dello stipendio. Gli assegni erano a saldo del debito, più l'interesse del sei per cento. La sopraggiunta ricchezza pose la parola fine alla sua carriera di attore cinematografico e teatrale: aveva sempre desiderato recitare Shakespeare ed ora se lo poteva permettere con tranquillità. E così fece, per lo più all'estero, fino alla sua morte, nel 1926.

(*continua*)

Titolo originale: The Public is Never Wrong - *traduzione di VIERI NICCOLI. Copyright by Adolph Zukor,* 1953. *Ediz. originale*: *G. B. Putnam's Sons, New York. Le prime tre puntate sono state pubblicate su « Bianco e Nero » Anno XVII, n.* 11-12, *novembre-dicembre* 1956 *e Anno XVIII, nn.* 2 *e* 3, *febbraio e marzo* 1957.

MICHELE LACALAMITA - Direttore responsabile - Autorizzazione n- 2578 del'11-3 1952
Nuova Grafica - Roma - Tel. 378441